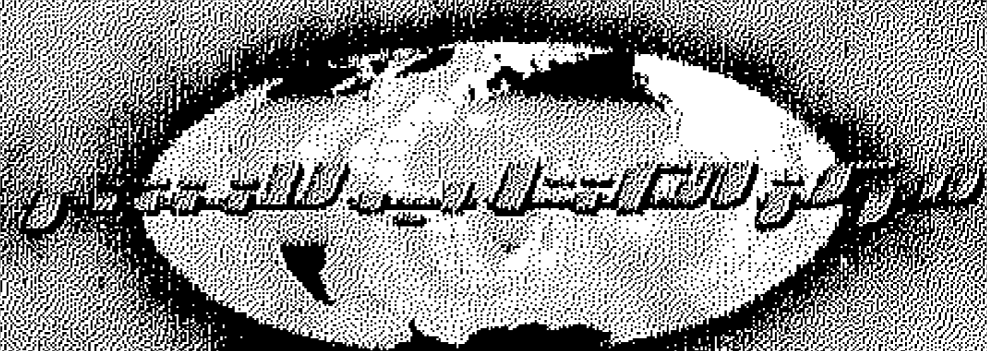


الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي

الجزء الثاني

دكتور
عبد العزيز صالح سالم



الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي

الجزء الثاني

الدكتور
عبد العزيز صالح سالم

مركز الكتاب للنشر

١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م

أحمد،

إلى أستاذي الصغيرة

زوجتي الحبيبة سهم

ابني أحمد وأسماء

المؤلف

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم بقلم أ. د. / صلاح الدين البحيري	٧
تمهيد	٩
مقدمة : الفنون الإسلامية قبل العصر الأيوبي	١٣

الفصل الأول

الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي

٣٢	١ - الخزف
٤٦	٢ - النسيج
٤٩	٣ - الخشب والعاج
٦٥	٤ - الزجاج والبلور
٦٩	٥ - النحت
٧٣	٦ - تجليد الكتب

الفصل الثاني

العناصر الزخرفية على التحف الأيوبية

٨١	١ - الزخارف الكتابية (الشكل والمضمون)
٩٤	٢ - الزخارف النباتية
٩٩	٣ - الزخارف الهندسية
١٠٢	٤ - الزخارف الحيوانية ورسوم الطير

الفصل الثالث

المناظر التصويرية على التحف الأيوبية

١٠٧	١ - مناظر الطرب
١٠٨	٢ - المناظر الرياضية
١١٩	٣ - مناظر الحرث والزراعة
١١٩	٤ - مناظر السيدات

الفصل الرابع

التأثيرات الفنية المتبادلة ومراكز الصناعة

أولاً : التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الأيوبية وجيرانها

١٢٣	أولاً : الغرب المسيحي
١٣٢	ثانياً : المشرق الإسلامي
١٣٧	ثالثاً : المغرب الإسلامي

ثانياً : مراكز الصناعة في العصر الأيوبي

١٣٩	١ - القاهرة والفسطاط
١٤٥	٢ - تنيس ودمياط
١٤٧	٣ - أحميم والإسكندرية
١٤٧	٤ - الروضة ودمشق
١٤٨	٥ - حلب وأسعر
١٥١	الملاحق
١٧٠	مصادر ومراجع الكتاب
١٨٤	كتالوج اللوحات والأشكال

تقديم

بقلم أ.د. صلاح الدين البحيرى

«عميد كلية الآثار (الأسبق)»

ما زال الفن الأيوبي يخفى الكثير من كنوزه ومنتجاته الفنية ولا يزال الباحثون يجدون صعوبة فى دراسته بسبب تناثر مواده بين المتاحف العالمية المختلفة وندرة الكتابات التى تعالج تلك الفترة.

ولما كان للعصر الأيوبي أهمية كبيرة من حيث دوره فى العلاقات الحضارية بين الشرق الإسلامى والغرب المسيحى، لذا كان من الضرورى توجيه طلاب الدراسات العليا نحو الاهتمام بدراسة هذا العصر الذى يفتقر للبحث فيه خصوصاً من ناحية الفنون الإسلامية التى لم تدرس الدراسة الكافية.

وكم كانت سعادتى غامرة لأن يوجه أحد طلابى وهو السيد الدكتور/ عبدالعزيز صلاح اهتمامه فى دراسته العليا لمحاولة سد النقص الذى تعاني منه المكتبة فى ميدان الفنون الإسلامية الأيوبية ساعده فى ذلك فرصته فى السفر للدراسة بجامعة السربون - باريس واطلاعه على المؤلفات الأجنبية حيث قضى مدة إعدادة للدكتوراه تحت إشرافى أنا والأستاذة الدكتورة: ماريان باروكان الأستاذة بجامعة السربون التى أفادته إفادات جمة سواء من حيث المنهج أو من حيث دراسة التحف التطبيقية الأيوبية المحفوظة فى متاحف أوروبا بصفة عامة ومتاحف فرنسا بصفة خاصة وهذا يتضح جلياً فى الجزء الثانى من كتابه «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي» الذى يسعدنى أن أقدمه اليوم للقراء والمتخصصين فى مجال الآثار الإسلامية بصفة عامة.

وأدعو الله أن يستمر السيد الدكتور/ عبدالعزيز صلاح فى أبحاثه حول
العصر الأيوبي وأتمنى له التوفيق حتى يستطيع أن يسد ما تعاني منه مكتبة
الفنون الإسلامية من نقص فى هذه المجالات.
كما أرجو له وكل الباحثين المخلصين كل توفيق،،،

أ.د/ صلاح الدين البجيرى

أستاذ الآثار الإسلامية وعميد كلية الآثار
جامعة القاهرة (الأسبق)

بسم الله الرحمن الرحيم

حمداً لله وصلاةً وسلاماً على رسول الله ﷺ وعلى آله وصحابه ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين . . . ثم ، أما بعد .

يعد الجزء الثانى من كتاب «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي» على درجة كبيرة من الأهمية لأنه يتعرض لدراسة وفحص كل من المواد التطبيقية الأيوبية مثل: الخزف، والنسيج، والخشب، والعاج، والزجاج، والنحت على الحجر والجص والزخرفة بالفسيفساء، بالإضافة إلى الحديث عن تجليد الكتب خلال هذا العصر. فهو بحق من الدراسات الجديدة التى لم تعالج من قبل فى مؤلفات مستقلة، أضف إلى ذلك أن الأبحاث الأثرية السابقة لم تعط لهذا الموضوع حقه من البحث والدراسة والتحليل ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى صعوبة الحصول على المادة العلمية نظراً لقلتها بالإضافة إلى تناثر التحف الأثرية الأيوبية بين المتاحف العالمية وأيضاً رغبة المستشرقين والباحثين الأجانب طمس هذه الصفحة الخالدة من حياة المسلمين التى تحقق فيها للمسلمين التفوق سواء فى الجانب الحربى العسكرى وذلك عن طريق الانتصارات الحربية وقمع الطمع الصليبي أو فى جانب السلم واحترام المعاهدات وعدم نقضها وهو ما يؤكد المؤرخون المسلمون والصليبيون معاً.

وقد اقتضى هذا الكتاب دراسة واسعة ومستفيضة فى ميدانين تلازما كل منهما تلازم وجهى العملة إحداهما أكاديمى والآخر تطبيقى، وقد تطلب الميدان الأكاديمى الاطلاع على المصادر والكتابات التى تناولت العصر الأيوبي ٥٦٧ - ٦٤٨ هـ / ١١٧١ - ١٢٥٠ م.

أما الميدان التطبيقى فقد اقتضى فحص ودراسة التحف الفنية المختلفة التى استطعت الوصول إليها دراسة تطبيقية خصوصاً مجموعات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، متحفى اللوفر والفنون الزخرفية بباريس، كما استطعت

فحص ودراسة التحف المحفوظة فى كل من المتحف البريطانى ومتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، والمتحف الوطنى بدمشق بالإضافة إلى إننى استفدت كثيراً من مكتبات باريس ولندن من خلال الاطلاع على معظم المراجع التى تناولت هذا الموضوع من قريب أو بعيد ويتضح هذا جلياً فى ثبت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالبحث .

والحق أن الفنون الأيوبية قد استفادت فى جانب كبير بالتراث الفنى للفاطميين الذين حكموا البلاد أكثر من مائتى عام وكذلك بتراث الأتراك السلاجقة وما ورثه الصناعات المواصلات الذين قدموا إلى دمشق والقاهرة خلال القرنين السادس والسابع الهجريين/ الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين .

ومنذ استقرار صلاح الدين الأيوبي فى مصر بدأت القاعدة تعود إليها حيث نجح فى إعادة تجميع نواحي الدولة بعد وفاة نور الدين وتمكنه من التغلب على كل منافسيه فى السلطنة حتى أصبحت دولة مصر والشام حقيقة واضحة ووحدة تاريخية قائمة بذاتها وأضحى من العسير التأريخ لمصر وحدها أو الشام وحدها أو بلاد الجزيرة وحدها خلال العصر الأيوبي كله، بل إن مساحة دولة مصر والشام أصبحت منذ ذلك الحين سلطنة واحدة تتسع مساحتها حتى امتدت من بلاد النوبة ودنقلة فى أقصى حدود مصر الجنوبية حتى بدأ صلاح الدين فى ضم دمشق فى سنة ٥٧٠هـ / ١١٧٤م، ومن دمشق دخل حمص ثم حماة فى نفس العام وبعد ذلك دخل حلب ٥٧٢هـ / إبريل ١١٧٦م، وأصبح سلطاناً على مصر والشام وعقب استيلاء صلاح الدين على بيت المقدس سقطت فى يده كل موانئ الشام . وبذلك امتدت حدود الدولة الأيوبية إلى أقصى اتساعاتها شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً . (لوحة ١).

وإذا كانت فترة صلاح الدين يوسف بن أيوب اتسمت بالتقشف والبعد عن الترف وهو السبب فى قلة التحف التى تحمل اسمه وألقابه فمن الملاحظ أن نزعة خلفائه الذين حكموا من بعده كانت إلى الترف أقوى منها إلى التقشف وهو السبب فى إنتاج العديد من التحف التى حملت أسماءهم وألقابهم وتوقيعات

صناعهم بالإضافة إلى أماكن صناعتها التي تعددت بين القاهرة والفسطاط وتنيس ودمياط وأخميم والاسكندرية ودمشق وحلب واسعد و غيرها . وبذلك استطاع الفن الأيوبي أن يبرز بروزاً قوياً في طرق تشكيل وأساليب زخرفة التحف الأيوبية . وعلى الرغم من الحروب التي شغلت القاهرة ودمشق في العصر الأيوبي فإن عجلة الإنتاج الصناعي والفني لم تتوقف وأمدتنا القاهرة ودمشق وغيرها من المدن بالعديد من التحف التي تدل على استمرار التطور في الصناعات الفنية من حيث تنوع أشكالها ودقة صناعاتها وكثرة زخارفها التي بدأت في هذا العصر تنفذ بطرق جديدة لم تظهر من قبل .

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامي بالغرب المسيحي ولم يكن اللقاء حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق فقد ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى بلاد الشام انعكس أثره على المنتجات الفنية وزخارفها بحيث مهد الطريق لظهور مناظر مسيحية على التحف تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها .

وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف يرجع إلى تسامح سلاطين بنى أيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن كانت لهم علاقات ودية واضحة وتبادل للسفارات والهدايا أثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبي ببلاد الشام .

وأخيراً فإن الجزء الثانى من كتاب «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي» يشتمل على العديد من مواد الفنون الأيوبية من مواد خزفية ومنسوجات وتحف خشبية وزجاجية بالإضافة إلى المنحوتات الحجرية والجبصية وزخرفة الفسيفساء وصناعة تجليد الكتب ومناقشة طرق صناعتها وأساليب زخرفتها عند الأيوبيين بالإضافة إلى أماكن الصناعة وأشهر الصناع الذين أنتجوا فى تلك الفترة كما

ناقش هذا الجزء التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الأيوبية وجيرانها فى المشرق والمغرب الإسلاميين؛ أضف إلى ذلك ما نتج من مؤثرات فنية متبادلة بين الدولة الأيوبية ودول أوروبا بسبب الاحتكاك بينهما خلال الحروب الصليبية من جهة وفى أوقات السلم وما تبعها من علاقات الصداقة والمودة من جهة أخرى .
ولا يفوتنى فى هذا المجال أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم تقديرى إلى العالمين الجليلين:

أ.د. أحمد عبدالرازق محمد

أستاذ الآثار الإسلامية

وكيل كلية الآداب - جامعة عين شمس

أ.د. صلاح الدين البحيرى

أستاذ الآثار الإسلامية

وعميد كلية الآثار - جامعة القاهرة (الأسبق)

لما بذلاه معى من جهد مشكور كان له أثره فى توجيهى وإمدادى بالمساعدات اللازمة مما مكنتنى من إتمام هذا العمل .

ولا يفوتنى أيضاً أن أتوجه بشكرى وتقديرى إلى كل من مد يد العون والمساعدة لى . وادعو الله عز وجل أن يكون هذا العمل لبنة صغيرة فى دراسة الآثار الإسلامية بصفة عامة ودراسة الفنون الأيوبية بصفة خاصة .

والله ولي التوفيق..

د. عبد العزيز صلاح سالم

مدرس الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة

القاهرة بداية عام ٢٠٠٠ م .

الفن الإسلامي قبل العصر الأيوبي

ولد الفن الإسلامي في القرن الأول الهجري / السابع الميلادي . وظل ينمو ويتوسع حتى بلغ عنفوان شبابه في القرنين السابع والثامن / الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، ثم دب إليه الهرم والضعف منذ القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي ، بعد أن تأثر المسلمون بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة ، وضمنوا بالوقت اللازم لإتقانها حين أصبحت السرعة في الإنتاج والاقتصاد في النفقات أساس الحياة الاقتصادية ، وطبيعى أن العمائر والمنتجات الفنية في الدولة الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد في القرون الطويلة التي ازدهر فيها الإسلام وطبيعى كذلك أنها لم تكن واحدة في كل أقاليم الدول الإسلامية فإن الحرف والصناعات ظلت بعد الفتوح الإسلامية فترة من الزمن في يد أهل البلاد المفتوحة^(١) .

وكانت الأساليب الفنية المحلية تتطور في كل إقليم تطورا لا تفقد فيه كل صلتها بماضيها ، ولكنها تخضع لكثير من القواعد التي يتطلبها العصر الجديد أو التي ينقلها العرب عن إقليم آخر من دولتهم الواسعة كما نشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التي اخضعوها لسلطانهم ومن تتلمذ الصناعات العرب على الفنيين منهم ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة فنون متشابهة في جملتها ويمكن تمييزها عن غيرها من الفنون^(٢) .

وفي عصر النبي صلى الله عليه وسلم^(٣) وعصر الخلفاء الراشدين من

(١) ركي حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٤٨ م، ص ٥ .

(٢) زكي حسن، الفن الإسلامي في مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٩٤ م، ص ١٩ - ٢٠ .

(٣) من المخطفات النبوية الموجودة بالقاهرة سيف منسوب إلى النبي صلى الله عليه وسلم يتكون من نصل مستقيم ذي حدين يبلغ طوله ١٢٥ سم وعرضه في أعرض أجزائه ٤ سم وذلك عند الواقية وعرضه في الوسط ٣ سم وعند طرفه المذيب عرضه ٠,٧٥ مم وبدراسة أسلوب خط الكتابة تأكد لدينا أنها مشتقة من الخط النبطي أصل الكتابة العربية فهو يشبه إلى حد ما أسلوب خط نقش حران المؤرخ سنة ٦٥٨ م آخر مراحل الانتقال من الخط العربي الجباري . كما يشبه الخط المحفور على شاهد القبر الذي عثر عليه في اسوان والمؤرخ ٣١ هـ / ٦٥٠ م ويمكن أرجاع السيف إلى الفترة الزمنية، التي تقع بين التاريخين كما يحمل السيف كتابة نصها "محمد رسول الله من سعد بن عبادة" وهذا السيف هو الذي أهده سعد بن عبيدة للنبي صلى الله عليه وسلم والذي سمي بالعضب نسبة إلى الشق الموجود به . راجع: سعد ماهر، السيف المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والموجود مع مخطفات الرسول بمشهد الإمام الحسين رضوان الله عليه بالقاهرة، مجلة كلية الآثار، العدد ١، ١٩٧٥، ص ١٥ .

بعده، فقد كان الغالب على الجماعة الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله. فلم يكن المجتمع الإسلامي حينئذ مرتعا خصيبا للفنون الجميلة بأنواعها ولو استمر الحال على هذا المنوال لما شيد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والعمائر الضخمة ولما صنعوا الثياب الغالية والآنية النفيسة وغير ذلك مما لا يتفق وبداوة العرب أما الذي جنبهم تلك البساطة وساقهم إلى طريقة العمائر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف فهو فتح الأمصار العريقة في المدنية ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجه أبنائها من آيات الفن الجميل، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون فقراء في عمائرهم بسطاء في مظهرهم وهم سادة البلاد وحكامها^(١).

قام الفن الإسلامي في عصر بني أمية وكان الطراز الأموي الذي ينسب إليهم أول الطرز أو المدارس في الفن الإسلامي وقد اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامي. وكانت السيادة الفنية في عصرهم للفنيين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الأموي وهو طراز انتقل من الفنون المسيحية في الشرق الأدنى إلى الطراز العباسي. وقد نقل الولاة والقواد واتباعهم أساليب هذا الطراز إلى الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر إلى تلك الأقاليم. على أن هذا الطراز لم يخل من التأثير بالأساليب الفنية الساسانية التي كانت مزدهرة في الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام. وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنية الأموية في الأندلس بعد أن زال ملك بني أمية في الشرق. وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقامت فيه دولة أموية غربية كان لها طراز أموي غربي احتفظ بمعظم الأساليب الفنية في الطراز الأموي الشرقي وإن يكن قد تأثر في الوقت نفسه ببعض الأساليب الفنية العباسية^(٢).

(١) ركي حسن، فنون الإسلام، ص ٩، ١٠.
(٢) نفسه.

ولما آلت الخلافة إلى العباسيين سنة ١٣٢ هـ / ٧٥٠ م نقلوا مقر الحكم إلى العراق وأصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق وإيران واتخذ الفن الإسلامي اتجاهها جديدا فقام الطراز العباسي الذي غلبت الأساليب الفارسية وبلغ هذا الطراز أوج عظمته في مدينة سامراء في القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي ولكن دب إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة في الاستقلال عنها وقامت في أنحاء العالم الإسلامي دول مستقلة وأدى هذا الاستقلال السياسي إلى استقلال فني، فنمت منذ القرن الخامس الهجري طرز فنية مستقلة في شتى أنحاء الدولة الإسلامية. ولقد فرض الطراز الأموي ثم الطراز العباسي على الدولة الإسلامية كلها في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة حيث أصابوا في ذلك توفيقاً كبيراً^(١).

ولقد استمرت التقاليد الفنية التي عرفت في العصر الطولوني^(٢) في الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي حيث اقتبست كثيراً من الوحدات الزخرفية المتأثرة بطراز سامراء وبمضى الوقت ظهر طراز جديد عبر عن روح الثراء والترف الذي عاشته الدولة الفاطمية^(٣).

كما راجت هذه الصناعة وتعددت أشكال الأواني وتنوعت زخارفها وظهر عدد كبير من أساتذة صناعة الخزف في هذا العصر وساعد على ازدهار هذا النوع الفاخر من الخزف المحاكى للأواني الذهبية الرخاء الاقتصادي الكبير الذي نعمت به البلاد في عصر الدولة الفاطمية^(٤).

(١) زكي حسن ، فنون الاسلام ، ص ١٣ ، ١٤ .

(٢) كان لنجاح أحمد بن طولون في إقامة حكومة شبه مستقلة في مصر باعثاً على انتشار الرخاء فيها فازدهرت الفنون وتأثرت بالأساليب الفنية العراقية التي عرفها أحمد بن طولون في سامراء . ونمت في هذا العصر صناعة الخزف الطولوني ذي البريق المعدني حتى جاء العصر الفاطمي فكانت راسخة القدم وأتيح للخزفيين الفاطميين أن يتسجوا خزفاً ذاعت شهرته وأعجب به المعاصرون . راجع : زكي حسن ، فنون الاسلام ، ص ٣١٠ .

(٣) Grabar Oleg, Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art, Catlogue Internationa sur l'art du caire, 1969, pp. 173-188.

(٤) عبد الرؤف على يوسف ، الخزف ، كتاب القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، القاهرة ، ١٩٧٠ م ، ص ٣١٤ .

وأشار ناصر خسرو^(١) إلى صناعة الخزف في العصر الفاطمي بعد أن زار مصر وأقام فيها عدة سنوات حيث ذكر أن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وأن الخزف المصري كان رقيقا وشفافا حتى كان ميسورا أن ترى من باطن الإناء الخزفي اليد الموضوعه خلفه^(٢). كما كانت تصنع بمصر الفناجين والقدر والبراني والصحون وتزين بألوان مختلفة تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهي ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية^(٣).

ومما يدل على ازدهار صناعة الفخار^(٤) والخزف في العصر الفاطمي ما كتبه ناصر خسرو عن استخدام التجار والبقالين الأواني الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق في العصر الحاضر فقد كانوا يضعون فيها ما يبيعون ويأخذها المشترون بالمجان^(٥).

بمجيئ الفاطميين إلى مصر وتأسيسهم القاهرة بها ٣٥٨هـ / ٩٦٩م ازدهر هذا النوع من الخزف المصري ذى البريق المعدنى ازدهارا كبيرا واستمر ازدهاره طوال حكمهم أكثر من قرنين من الزمان ويكفى للتدليل على رواج هذه الصناعة أن الدولة في العصر الفاطمي كانت تفرض مكوسا على أحمال الوقود التي كانت تستخدم في مصانع الخزف وكانت هذه الضرائب من الموارد الهامة للدولة^(٦).

(١) ولد ناصر خسرو ببلدة بلخ بخراسان سنة ٣٩٤ هـ / ١٠٠٣ م وتآدب أحسن تأديب، وقام برحلات طويلة في الشرق الأدنى بين عامي ٤٣٧ - ٤٤٤ هـ / ١٠٤٥ - ١٠٥٢ م زار في خلالها مصر واتصل ببعض رؤساء الشيعة الاسماعيلية في مصر حيث أقام فيها بين عامي ٤٣٩ - ٤٤١ هـ / ١٠٤٧ - ١٠٤٩ م، ودون مشاهداته بدقة واسهاب . راجع: محمد مصطفى، ناصر خسرو، كتاب القاهرة، ص ٧٨.

(٢) راجع: ناصر خسرو، سفرنامه، ترجمة: يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ١١٩.

(٣) قول ناصر خسرو في هذا الصدد دليل على تأييد النظرية التي ترجع البريق المعدنى الى وادى النيل منذ العصر الفرعوني راجع: ناصر خسرو، سفرنامه، ص ١١٩.

(٤) عرف العصر الفاطمي صناعة الفخار حيث تعددت أشكال المسارج الفخارية وتنوعت زخارفها واساليب صيانتها فمن أنواعها الشائعة ما يشبه شكل إبريق صغير له رقبة ومقبض وتخرج من يلقته شعبة طويلة للأشغال أو عدة شعب وقد صنع الخزاف لبعض هذه المسارج جدارين الخارجى منها بشكل شبكة قات زخارف هندسية مقرغة والداخلية لحفظ الزيت. راجع: عبدالمعروف على يوسف، الفخار، القاهرة ٣٢٤.

(٥) ناصر خسرو، سفرنامه، ص ١٢٠.

(٦) عبد الرؤف على يوسف، الخزف، القاهرة، ص ٣١٤.

كما أن الفاطميين حرصوا على استدعاء الحرفيين من بغداد وسامراء إلى القاهرة بالإضافة إلى الصناع الوطنيين الموجودين في داخل مصر ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة كاملة لحزف البريق المعدني الفاطمي والتي تعتبر علامة بارزة لهذا النوع من الخزف في الفنون الإسلامية^(١).

فقد كانت الأواني الفاطمية ذات البريق المعدني تدهن بطلاء أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الخضرة وتعلو هذا الدهان الرسوم ذات البريق المعدني الذي كان في معظم الأحيان ذهبي اللون وكان أحيانا أحمر أو بني اللون^(٢).

أما الزخارف فهي متعددة فكانت كلها مسرحا للوجدان التصويري لما احتوته من روائع الألوان ومشاهد الناس والحيوان والطيور ومناظر رمزت إلى الطبقة الارستقراطية^(٣).

وتمثلها موضوعات الطرب ومجالس الرقص^(٤) والصيد^(٥) والشراب وهناك مناظر تمثل جوانب الحياة الاجتماعية اليومية لدى أفراد الشعب^(٦) أو تشتمل على موضوعات مناظر للرياضة البدنية^(٧) كما اشتملت على موضوعات دينية^(٨) ويظهر على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي إضاءات بعض الفنانين مثل مسلم^(٩) وسعد وطبيب و جعفر المصري وعلى البيطار

(1) Soustiel J., La Céramique Islamique, Suisse, 1985, pp. 110 - 111.

(2) زكي حسن ، فنون الاسلام ، ص ٣١١.

(3) Grube Ernst J., Realism or Formalism: Notes on Some Fatimid Lustre - Painted Ceramic Vessels, *Studi in More di Roncesco Lobeli*, Vol. I, Rome 1984, pp. 423 - 432.

(4) راجع : محمود ابراهيم حسين ، التصوير الاسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، مطبوع، ١٩٧٥م، ص ١٣٦.

(5) Abd Ar - Riziq A., La Chasse au Fucon d'après des Céramique du Musée au Cairo, *Annalis Islamologie*, X, 1970, pp. 109 - 110.

(6) Etinghausen R. & Grabar O., The Art and Architecture of Islam, Yale University Press, 1994, p. 201.

(7) راجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة عبر العصور، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م، ص ٦٨.

(8) محمود ابراهيم حسين ، الخزف الاسلامي في مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٤م ، ص ٤٣.

(9) Marilyn Jenkins, Muslim: An Early Fatimid Ceramist, *Bull. M.M.A.*, Mai 1968, pp. 357 - 368.

وأحمد الصياد والشريف أبو العشاق وابن الساجي ومحمد وأبو بكر وعلى وقصير وناصر وريحان وكرم وإبراهيم وأبي الفرج وابن نظيف والدهان ويوسف ولطفى والحسيني^(١).

ومن أنواع الخزف الذى عرف فى العصر الفاطمى الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة فى طين الإناء تحت طلاء ذى لون واحد وقد وجدت فى أطلال الفسطاط قطع من هذا النوع لم تصلح صناعتها أو إحراقها فى الفرن مما يمكن القول أن مدينة الفسطاط كانت مركزا لصناعة هذا الخزف وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذى البريق المعدنى وأكثر إنتاجه يرجع إلى القرن ٦هـ/١٢م وزخارفه نباتية أو حيوانية وقد نجد فيه بعض رسوم آدمية كما تختلف ألوان هذا الخزف بين الأبيض والأخضر والأزرق والبنفسجى والأصفر^(٢).

وكان الخزف ذى الزخارف المحفورة أو المحزوزة يعلوها طلاء زجاجى لا لون له أو طلاء ذى لون واحد وقد دلت القطع التالفة فى الأفران أن صناعة هذا النوع من الخزف كانت تتم فى الفسطاط وظهور هذا النوع من الخزف فى مصر فى نهاية العصر الفاطمى له ما يبرره إذ أخذ فى الاعتبار الحالة الاقتصادية التى تدهورت فى تلك الفترة الأمر الذى أدى إلى قلة المطروح من نوع الخزف ذى البريق المعدنى المرتفع الثمن ومن هنا كانت السوق المصرية فى الفسطاط والقاهرة وغيرها فى حاجة إلى خزف من نوع البريق المعدنى وكان لابد للنوع الجديد حتى ينافس البريق المعدنى أن يكون له زخارف مشابهة للبريق المعدنى وبالفعل تشابهت زخارف هذا النوع من الخزف المحزوز أو المحفور مع زخارف الخزف ذى البريق المعدنى ولم يقتصر التشابه

(١) محمود إبراهيم حنين ، الخزف الإسلامى ، ص ٤٣.

(٢) كانت مصر فى العصر الفاطمى تستورد من الشرق الأقصى كثيرا من الخزف الثمين ، بل أصبحت من أهم مراكز تجارة هذا الخزف بين الشرق والغرب فلا عجب أن كان الخزفيون الفاطميون قد تأثروا بمنتجات زملائهم فى الشرق الأقصى وأخرجوا نوعا من الخزف ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان كانوا يقلدون به خزف سونغ Song الصينى ولكن المعروف أن تقليد الخزف الصينى جيدا لم تنسج دائرته فى مصر إلا فى عصر المماليك. راجع : ركنى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٣١٨.

على الخزف ذى البريق المعدنى فحسب بل تشابه مع زخارف هذا النوع مع المتحف الخشبية الفاطمية سواء من حيث الزخارف النباتية أو الزخارف الحيوانية وقد استمر هذا النوع من الخزف طيلة العصر الأيوبي^(١).

ومن الخزف المحفور أو المحزوز تحت الطلاء قدر محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تتألف زخرفته من ثلاثة أشرطة أفقية فى العلوى زخرفة من خطوط منكسرة وفى الأوسط فرع نباتى تخرج منه وريقات نباتية مسننة وفى السفلى جديلة رفيعة^(٢).

ومن هذا النوع أيضا قدر محفوظ فى المتحف البريطانى بالقاهرة وهذا القدر من الخزف المائل إلى الحمرة وجدت فى مصر العليا وزخارفها محفورة تحت دهان أخضر وتتألف من أشرطة متشابكة تحصر بينها رسوم وريقات نباتية^(٣).

كما ظهر فى العصر الفاطمى نوع من الخزف اقتصر الدهان فيه على أجزاء منه دون الأجزاء الأخرى وكانت الزخارف تنقش على طبقة البطانة ثم تترك لتجف ثم تطلّى بطلاء شفاف ثم يوضع فى الفرن مدة لتثبت مادة الطلاء فوق الزخارف واستمر هذا النوع من الخزف فى العصر الأيوبي. ومن هذا النوع قدر يعتبر من أبداع أمثلة الخزف الأبيض المرقش بالألوان المختلفة أنتجه الخزافون المصريون فيما بين القرنين العاشر والرابع عشر بعد الميلاد وزينوه بكتابات ونقوش بدائية باللونين الأخضر والأزرق، وقوام الزخرفة فى هذه القدر مناطق نجمية فى بعضها كلمات « بركة شاملة » بالخط الكوفى والبعض الآخر رسم وريدة^(٤).

(١) محمود إبراهيم حسين، الخزف، ص ٤١.

(٢) هذه التحفة من الأواني النادرة التى وصلت إلينا كاملة من هذا النوع من الخزف. الارتفاع ٥، ١٤سم، القطر: ١٣ سم، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ١٥٤٩٠.

(٣) الارتفاع: ٥، ١٦ سم، راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣١٩.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل: ١٥٤٩٠.

كما عرف العرب صناعة المنسوجات المصرية قبل الفتح الإسلامى وأعجبوا بها وكانت لها فى آدابهم شهرة واسعة واتخذوها رمزا لدقة الصنع ونقاء البياض. وعلى الرغم من أن صناعة النسيج من المصنوعات التى يتجلى فيها الترف بكل معانيه فإن التقاليد الإسلامية نفسها كانت فى الواقع خير معين على بلوغ صناعة النسيج درجة من الكمال قلما نجدها ممثلة فى فن آخر من نواحي الفنون الإسلامية كما حرص الخلفاء جميعا أمويين وعباسيين على أن يضمنوا لمصر احتكار كسوة الكعبة الشريفة مما عاون على تطور هذه الصناعة المصرية كما كان من شأنه أن يكفل لها اضطراد التقدم والرقى^(١).

كما كانت صناعة المنسوجات زاهرة فى مصر منذ عصر الفراعنة ثم صارت فى سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطى فتأثرت فى زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية. ثم فتح العرب مصر واعتمدوا فى أول الأمر على الصناع والفنانين الوطنيين وقد ظهر فى صناعة المنسوجات الإسلامية فى مصر تطور منتظم بدأ بالاستغناء تدريجيا عن الرسوم الأدمية التى كانت منتشرة فى زخارف المنسوجات فى العصر القبطى وأخذت الكتابة والزخرفة النباتية والهندسية ورسوم الطيور والحيوانات تسود زخرفة النسيج الإسلامى فى مصر^(٢).

وقد كان لتلك الكتابات المنسوجة معنى اقتصادى أول الأمر إذ كان الغرض منها ضبط ما تخرجه المصانع المختلفة فى مصر من أقمشة وتحقيق رقابة الحكومة على تلك الصناعة ثم صارت لها فيما بعد معنى سياسى. إذ أصبح كتابة الاسم على الأقمشة من شعائر الخلافة لا يقل أهمية عن نقشه على النقود أو ذكره فى الخطبة. وبذلك عظمت مكانة الكتابات الزخرفية فى النسيج شيئا فشيئا حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الإتقان وصارت تقدم لنا صورا من الفخامة والبهاء لم تكن لها من قبل ما يدل دلالة واضحة على مدى القدرة الفنية العظيمة التى بلغتها مصر فى هذا المجال^(٣).

(١) عبد الرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ٣٨٨.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٤٥.

(٣) عبد الرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ٣٨٨.

وقد عرف العالم الإسلامى فى العصور الوسطى نظاما خاصا فى مصانع النسيج، فقد كانت هذه المصانع مصانع حكومية بحتة أو تحت رقابة حكومية شديدة، وقد وصلتنا قطع من المنسوجات المصنوعة فى المناسج الحكومية أو «الطراز» كما كانوا يسمونها^(١). وكان هناك نوعان من مصانع النسيج أو الطراز: الأول «طراز الخاصة» وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وحاشيته والثانى «طراز العامة» وكان أيضا تحت رقابة الحكومة ولكنه كان يشتغل لأفراد الشعب فضلا عن بلاط الخليفة إذا دعت الحاجة^(٢).

ومن المحتمل أن يكون أصل دور الطراز هو الجنيسيم «Gynoeceum» التى وجدها العرب بالاسكندرية عند الفتح وكانت الجنيسيم تعنى فى العصور الوسطى مكانا معينا ملحقا بالقصر فيه أرقاء ينسجون ويصبغون الحرير ويعملون ملابس رجال البلاط كما كان محرما على الرعية أن ينسجوا أقمشة تشبه تلك التى يعملها نساج القصر^(٣).

ولم يكن غريبا أن يعنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة تخليدا لذكراهم، ووثيقة لمن خلعت عليهم إظهارا لرضاء الأمير أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى فى الدولة^(٤). فضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والأمراء يتبارون فى إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة من المنسوجات النفيسة التى كانت تصنع فى طراز الخاصة بمصر^(٥)، وليس غريبا أن عنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة النفيسة

(١) لفظ طراز مشتق من الكلمة الفارسية تراريدن بمعنى التطريز والنسيج، ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان أو الخاشية، ثم اتسع معنى الطراز فى اللغتين العربية والفارسية حتى صار يطلق على المكان والمصنع الذى تنسج فيه تلك الأقمشة، فضلا عن أن لفظ الطراز يستعمل فى اللغة العربية بمعنى نمط للدلالة على الأسلوب الفنى، راجع: زكى حسن، الفن الإسلامى فى مصر، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٣٥ م، ص ٨٤.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٤٧.

(٣) راجع: محمد عبدالعزيز مرزوق، الزخرفة المنسوجة فى العصر الفاطمى، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤١ م، ص ٢٢، ٢٣.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٤٧.

(٥) راجع: صلاح الدين البحرى، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية فى أوائل عصر الدولة الأيوبية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد الثالث عشر، المجلد السابع، ١٩٨٤ م، ص ٤٣ - ٥٣.

فكانت الكتابة على المنسوجات بلحمة من الذهب أو الفضة أو الخطوط المتعددة الألوان كما كانت الكتابة على هذه الأقمشة تشمل فى بعض الأحيان اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الأدعية وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التى فيها الطراز واسم الوزير وصاحب الخراج وناظر الطراز وغيرها من المعلومات التى تفيدنا فى تأريخ القطع ونسبتها إلى أماكن صناعتها^(١).

وفى عصر الدولة الفاطمية عظم اهتمام الخلفاء بصناعة النسيج وكانت وظيفة « صاحب الطراز » أى المشرف على شئون النسيج فى البلاد لا يتولاها إلا أحد كبار الموظفين المقربين من الخليفة^(٢).

وزاد الإنتاج فى الأقمشة وحسن نوعها وكانت هناك أصناف من المنسوجات الحريرية لا تصنع إلا للخليفة نفسه^(٣). ومع ذلك فقد كان أفراد الرعية يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة وكانت الجلابيب والأقمصة والعمائم والأحزمة تصنع من أقمشة غالية تزينها أشربة مشغولة بالحرير وأخذ حجمها فى الزيادة حتى صارت فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى تغطى معظم الأرضية الكتانية فى الأقمشة^(٤). وكثيرا ما كان الخلفاء والأمراء يأمرؤن بصناعة المنسوجات الفاخرة لإهدائها إلى غيرهم من الأمراء الذين كانوا يخطبون ودهم أو تربطهم بهم علاقات الصداقة وحسن الجوار^(٥).

وقد أعجب ناصر خسرو بما كان ينسج فى مدينة تنيس من قصب ملون تصنع منه ثياب النساء وكذلك العمائم والقلنسوات وقال: « ان مثل هذا القصب الجميل لا يصنع فى أى مكان آخر ولا يباع ولا يعطى لأحد وانه

(١) راجع: زكى حسن، الفن الإسلامى فى مصر، ص ٨٥.

(٢) يذكر ابن خلدون فى المقدمة ان من أعمال ناظر الطراز ان: « يتظر فى أمور الصناع والآلة والحاجة لىها أى دور الطراز وأجراء أرائقهم وتسهيل آلاتهم ومشاركة أعمالهم ». راجع: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، باريس، ١٨٥٧، ص ٥٨.

(٣) يروى المقرئى أن دار الوزير الفاطمى يعقوب بن كلس بالقاهرة تحولت بعد وفاته إلى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم «دار الديباج»، راجع: المقرئى، الخطوط، ج ١، ص ٤٦٤.

(٤) ليس غريبا أن يهتم خلفاء القاهرة الفاطمية بصناعة النسيج فقد كانوا فى حاجة إلى كميات هائلة من المنسوجات لأنفسهم ولرجال بلاطهم وللكرسى الشريف وللخلع التى كانوا يمنحونها لاتباعهم ورجال حكومتهم فى كثير من المناسبات على نحو ما تفعله الحكومات اليوم من منح الرتب والأوسمة. راجع: عبدالرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ١٩٢.

(٥) راجع: Tissus d' Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, 1993, p. 222 - 227.

سمع أن ملك فارس أرسل رسله إلى تنيس بعشرين ألف دينار ليشتري له حلة من كسوة السلطان وقد بقى رسله في مصر عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها^(١).

كما روى ناصر خسرو أن مصانع تنيس كانت تنسج نوعا من القماش يسمى البوقلمون لا ينسج في مكان آخر. وهو قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار. وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب^(٢).

وبالنسبة للتحف الخشبية قبل العصر الأيوبي فإنها صارت حتى وصلت إلى نضوجها الفني خلال العصر الفاطمي حيث يتضح على الأخشاب الفاطمية بمصر طراز انتقال من الأساليب الفنية التي سادت في العصرين الطولوني والأخشيدي إلى الأساليب التي ازدهرت على يد الفواطم في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي^(٣). فالدعامات الخشبية تحت قبة جامع الحاكم عليها زخارف من فروع نباتية متصلة وأوراق شجر محفور عليها حفرا عميقا وتبدو العلاقة الوثيقة بينها وبين الطراز الطولوني في الحفر على الخشب والجص^(٤).

ومن أهم التحف الفاطمية بالقاهرة: باب الحاكم بأمر الله الفاطمي^(٥)، حجاب كنيسة القديسة بربارة^(٦)، سياج في كنيسة أبي سيفين بمصر

(١) راجع: ناصر خسرو، سفرنامه، ص ٩٢.

(٢) ناصر خسرو، سفرنامه، ص ٩٢.

(٣) حينما دخل الفاطميون بأرض مصر ٣٥٨ - ٩٦٩ م كانت صناعة الأخشاب قد قطعت شوطا كبيرا وذلك على الرغم من أن طبيعة أرضها لم تجدد عليها سوى الأنواع الرديئة من الأخشاب التي لا تصلح للأغراض الهامة مثل خشب الجميز والسرو والسنط والبنق. ولقد استعاضت مصر عن ذلك باستيراد الأنواع الفاخرة من الأقطار المجاورة مثل خشب (التك) من الهند و(الابنوس) من السودان و(الأرز والصنوبر) من منطقة الشام التي خضعت لمدة طويلة للحكم المصري. راجع: - حسنى نوبصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٠٦.

(٤) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٤٦.

(٥) من التحف التي ترجع إلى بداية العصر الفاطمي باب ذو مصرعين محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وأصله من الجامع الأزهر وعليه كتابة باسم الخليفة الحاكم بأمر الله مما يدل على أنه صنع حين قام هذا الخليفة بعمارة الجامع الأزهر والتجديد فيه سنة ٤٠٠ هـ / ١٠١٠ م.

(٦) وهو محفوظ الآن بالمتحف القبطى بالقاهرة سجل ١٣٩ على ٧٧٨ بمقياس ٢٦٦ فى ٢١٨ سم راجع: رؤوف حبيب، دليل المتحف القبطى بالقاهرة، ١٩٦٦ م، ص ٤٥ - ٤٦، مصطفى عبدالله شبيخ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية، مطبعة هيئة الآثار، ١٩٨٨ م، ص ١٢٨ - ١٢٩، Edmond Pauty, Gaston Wiet, Bois Sculptés d'églises Coptes(Epoque Fatimid) Le. Cairo, IFAO, 1930, pp. 13 - 17.

القديمة^(١) . ، ألواح مارستان قلاوون^(٢) ، منبر حرم الخليل بفلسطين^(٣) .
وأهم ما يلفت النظر فى زخارف هذا المنبر هو دقة الفروع النباتية المنقوشة فى
مناطق من أشكال هندسية ومن نجوم تتألف من سيقان نباتية بين شريطين
لا زخرفة عليهما. والواقع أننا نشاهد لأول مرة فى هذا المنبر أسلوب
الحشوات الصغيرة المجمع^(٤) ، منبر خشبي فى مسجد دير سانت كاترين^(٥) .

و من أهم التحف الخشبية التى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى هى
المحارب الثلاثة الخشبية^(٦) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أقدمها
كان فى الجامع الأزهر وهو محراب الأمر بأحكام الله الفاطمى^(٧) والثانى
محراب السيدة نفيسة^(٨) والثالث محراب مشهد السيدة رقية^(٩) .

(١) راجع: Edmond Pauty, Gaston Wiet, Bois Sculptés d'églises Coptes, pp. 27 - 35.

(٢) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٣٤٦٩.

(٣) ومن التحف الخشبية المشهورة من نهاية القرن الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى منبر حرم الخليل فى فلسطين ونقشت على بابه
وعلى جانيه كتابة تاريخية من اثنى عشر سطرا بخط كوفى مورق وبارز ورقين باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالى ٤٨٤ هـ /
١٠٩١ - ١٠٩٢ م. ومن المعروف أن المنبر صنع فى هذه السنة لمشهد الحسين الذى بناه بدر الجمالى بمقلان ويظن أنه نقل الى الخليل
على يد صلاح الدين الأيوبي سنة ٥٨٧ للهجرة ١١٩٢ م. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٥٦.

(٤) نلاحظ ان أسلوب الحشوات الصغيرة المجمع الذى يظهر مكتملا فى محراب السيدة نفيسة والسيدة رقية نجده يظهر لأول مرة فى
زخارف منبر جامع الخليل بالقدس. راجع عبدالرؤوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٢.

(٥) من التحف الخشبية التى ترجع الى أواخر حكم الفاطميين منبر خشبي فى مسجد دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء. وعليه كتابة بارزة
بالخط الكوفى المورق باسم الامام الأمر بأحكام الله ووزيره الأفضل شاهنشاه فى ربيع الأول سنة ٥٠٠ هـ / ١١٩٦ م. ويشبه هذا المنبر
منبر الخليل وان كانت زخارفه أقل ثراء وتطورا بالرغم من أنها أحدث عهدا من زخارف منبر الخليل. راجع: زكى حسن، فنون
الإسلام، ص ٤٥٧.

(٦) لقد تخلف من هذه الفترة الفاطمية مجموعة من الأخشاب الصغيرة على هيئة محارب مديبة كتب عليها بأسلوب الحفر البارز بالخط الكوفى
المورق عبارات البسلة واسم النبى صلى الله عليه وسلم وعلى بن أبى طالب والحسن والحسين وجعفر وسائر الأئمة العلويين، وقد اختلف
آراء العلماء بالنسبة لهذه المحارب فمنها أنها صنعت للزينة حيث يعلق على الجدران الداخلية فى البيوت أو أنها صنعت للتبرك بها فى
البيوت أو لاعتقاد الفاطميين بأن الصلاة لا تصح إلا أمام محراب حقيقى أو أنها توضع أمام المصلى فى البيت فلا يقطع أحد صلاته كما أنها
وجدت داخل المقابر الفاطمية. راجع: حسنى نويسر، الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦ م، ص ٣٠٨.

(٧) يوجد فوق هذا المحراب لوح خشبي منقوش عليه بالخط الكوفى المورق تحمل اسم الأمر بأحكام الله سنة ٥١٩ هـ / ١١٢٥ م. وقرأ
النص الكتابى على النحو التالى: «بسم الله الرحمن الرحيم حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى وقوموا لله قانتين، ان الصلاة
كانت على المؤمنين كتابا موقوتا. مما امر بعمل هذا المحراب المبارك برسم الجامع الأزهر الشريف بالمعزية القاهرة مولانا وسيدنا المنصور
ابى على الامام الأمر بأحكام الله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى ابائه الطاهرين وابائه الاكرمين ابن الامام المستعلى بالله امير
المؤمنين ابن الامام المستنصر بالله امير المؤمنين صلوات الله عليهم اجمعين وعلى ابائهم الأئمة الطاهرين بنى الهداة الراشدين وسلم
تسلما الى يوم الدين فى شهر سنة تسع عشرة وخمسمائة الحمد لله وحده».

(٨) راجع: الراجع أن هذا المحراب يرجع إلى خلافة الحافظ حين قام بتعمير مسجد السيدة نفيسة سنة ٥٤١ هـ / ١١٤١-١١٤٦ م.

زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦١. Migeon G., Manuel d'art musulman, 1, paris, 1927, pp. 310-311.

(٩) تتألف واجهته من حشوات مجمعة سداسية الشكل تحصر بينها حشوة على شكل نجمة ذات ستة أطراف ونجد فى هذا التصميم الزخرفى
بداية للطبق النجمى الذى يتألف من أشكال كندات سداسية مرتبة فى دائرة تتخللها لورات كما يتوسط الدائرة شكل لجمى متعدد
الأطراف كما تحيط بواجهة المحراب وحية القبلة اطار من كتابة كوفية قرآنية تؤلف من أعلى المحراب سطرين من الكتابة بضمضان =

وثمة تحف خشبية أخرى ترجع إلى آخر حكم الدولة الفاطمية منها بقايا منبر الخليفة الأمر في الجامع الأقمر، ومنها سقف المدخل فوق مصراعى الباب وحشوات الدواليب في نفس الجامع وكذلك مصاريع البابين الغربى والبحرى من الجامع الأفخر المعروف بالفكهاني الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٥٤٤ هـ / ١١٤٨ م. وهذه الحشوات مزينة بنقوش دقيقة قوامها زهريات تخرج منها فروع نباتية^(١).

وكذلك من التحف الخشبية التي تعود إلى نهاية العصر الفاطمي وتشابه في طريقة الصناعة وأساليب الزخارف المنفذة مع التحف الخشبية الأيوبية منبر الجامع العمري بقوص^(٢)، باب جامع الصالح طلائع بن رزيك^(٣) وقد عثر كذلك على خزانة في إحدى جدران الجامع محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تشتمل على زخارف نباتية ومربعات ومستطيلات بها عبارات بالخط الكوفي أو بخط النسخ منها: «البركة الكاملة» «الجد الصاعد»، كما توجد بها عبارات بخط النسخ أو بالخط الكوفي مثل «العز الدائم»، أو

نصا تذكارية يشير إلى السيدة علم روجة الخليفة الأمر بأحكام الله فهي التي أمرت بصنع هذا المحراب لفريخ السيدة رقية ويوجد بنفس هذا الضريح تابوت خشبي جميل مزخرف بكتابات كوفية تحوى اسم السيدة «علم» ومن أشرف على صناعة التابوت وقرأ النص على النحر التالي: «أمر بعمل هذا الضريح المبارك الجهة الكريمة الأمرية التي يقوم بخدمتها القاضي مكنون الحافظي على يد السني أبي تراب حيدرة بن أبي الفتح فرحم الله من ترحم عليه في سنة ٥٣٣ هـ / ١١٣٧ م»، ولعل الدقة البالغة في زخرفة المحراب والتابوت والتأني الكبير في تنفيذ الزخارف يرجع إلى أن صانعها قد راعى أنهما تحفتان تهديهما سيدة إلى سيدة. و ظهر المحراب مزين بتسع حشرات كبيرة بين رسومها تباين فالمعينات والأشكال النجمية مزينة بفروع نباتية قليلة الحفر بينما الحشوات الأخرى محلاة بأوراق عنب وعناقيد عميقة الحفر. والراجع من الكتابة التاريخية على هذا المحراب أنه صنع في حياة الخليفة الفائز ووزيره الصالح طلائع بين عامي ٥٤٩ - ٥٥٥ هـ / ١١٥٤ - ١١٦٠ م. راجع: عبد الرؤوف على يوسف، الخشب والمعادن، كتاب القاهرة، ص ٣٦٢، حسن عبدالوهاب وأثر المرأة في العمارة الإسلامية، مجلة كلية الهندسة، العدد ١١، نوفمبر ١٩٣٦ م، ص ٤١٣ - ٤١٤.

(١) ركني حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦١.

(٢) يشبه هذا المنبر منبر الخليل والمنبر الموجود في جامع دير سانت كاترين في سيناء على أن جنيبه تكسوها زخارف من حشوات تؤلف أشكالاً هندسية من مستطيلات ولحجوم ومسدسات ممدودة مغطاة كلها بفروع نباتية ومراوح نخيلية وعناقيد عنب كما توجد عليه لوحة من الخشب تشتمل على كتابة كوفية موزونة. نصها: «بسم الله الرحمن الرحيم ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة. أمر بعمل هذا المنبر المبارك الشريف مولانا وسيدنا الامام الفائز بنصر الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وابنائهم المتظرين على يد فتاه وخليله السيد الاجل الملك الصالح ناصر الائمة وكاشف الغمة أمير الجيوش سيف الاسلام غياث الانام كافل قضاء المسلمين وهادى دعاة المؤمنين عضد الله به الدين وامتنع بطول بقائه أمير المؤمنين وادام قدرته واعلى كلمته في سنة خمسين». يشير هذا النص إلى الخليفة الفاطمي الفائز بالله الذي أمر بتأسيس جامع العمري بقوص (جنوب مصر) على يد وزيره الملك الصالح طلائع في سنة ٥٥٠ هـ / ١١٥٥ م. راجع: Migeon G., Manuel., P. 311، ركني حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦١.

(٣) هو باب ذو مصراعين كان في جامع الملك الصالح طلائع الذي شيد بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ / ١١٦٠ م. وهو محفوظ الآن في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

«العمر الطويل» أو «البركة الكاملة» أو «الملك لله وحده»^(١). وبعض هذه العبارات أصبحت شائعة في العصر الأيوبي وتكرر ورودها في نصوصه^(٢).

ولم يتبق لنا من القصور الفاطمية وما كانت تحتوى عليه من تحف خشبية إلا أشياء قليلة من حشوات وأفاريز محفورة وملونة ويكفى الإشارة إلى ما ذكره «المقریزی» في وصف المنطرة التي أنشأها الخليفة الأمر بأحكام الله ببركة الحبش وأنها كانت: «من خشب مدهونة فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش»^(٣) وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر في المدح وذكر المنطرة^(٤). كما ازدهرت صناعة العاج في العصر الفاطمي وأصبحت تصنع الحشوات الكاملة من العاج التي تشهد زخارفها بالتشابه الكبير بينها وبين زخارف التحف الخشبية الفاطمية^(٥).

وأیضا تقدمت صناعة التحف الزجاجية في العصر الفاطمي تقدما عظيما كان سبيلا إلى بلوغها الذروة العليا في عصر المماليك الذي صنعت فيه المشكاوات المموهة بالمينا^(٦).

وكانت مراكز صناعة الزجاج في القسطنطينية ومدينة الفيوم والاشمونين والشيخ عبادة والاسكندرية، وطبيعي أن زخرفة الزجاج في بداية العصر الفاطمي لم تكن تختلف كثيرا عن زخرفته في عصر الاخشيديين وانها أخذت تتطور بعد ذلك ليصبح لها الطابع الفاطمي كما استخدمت في تزيين الأواني الزجاجية كالنفخ والضغط والخيوط الرفيعة والقطع وما إلى ذلك من الأساليب

(١) ركني حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦٢.

(٢) راجع: عبد الرؤوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٣.

(٣) بركة الحبش: كانت تعرف ببركة المغافر وبركة الحمير وتعرف أيضا باصطبل قرة وهي من أشهر برك مصر وهي في ظاهر مدينة القسطنطينية من قبلها فيما بين الجبل والنيل ثم صارت تعرف ببركة الحبش. راجع: المقریزی، الخطط، ج ٢، ص ١٥٢.

(٤) راجع: المقریزی، الخطط، ج ١، ص ٤٨٦ - ٤٨٧.

(٥) راجع: ركني حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦٢.

(٦) كتب المقریزی ٨٤٥هـ / ١٤٤٢م في الخطط عن المصنوعات الزجاجية في عصر الفاطميين وعن زيادة الانتاج الزجاجي من الكؤوس المزركشة بالألوان والذهب البارز. مما قيل أن الأميرة عبدة بنت الخليفة المعز المتوفاه ١٠٥٠م وجد من تحفها أباريق وطشوت من البلور كما كان في خزائنها حوالى الفين قنينة مذهبة لحفظ العطور ذات أشكال جميلة كلها من صناعة العصر الفاطمي. راجع: المقریزی، الخطط، ج ١، ص ٤١٥.

الفنية. وفي متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قاع إناء زجاجى أخضر اللون قطره خمسة سنتيمترات ونصف وعليه بالبريق المعدنى خمسة أسطر من كتابة بخط نسخ لا تزال بعض حروفه قريبة من الخط الكوفى. ونص هذه الكتابة: « عمل عباس بن نصير أبى يوسف بن جرير من سعيد التلاوى »^(١). كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بإناء من الزجاج الضارب إلى الخضرة والذي يزينه رسوم أسود صغيرة داخل جامات وأيضاً تحتفظ متاحف القسم الإسلامى بألمانيا بقطعتين من الزجاج الأولى عبارة عن إناء من الزجاج المتلألأ المزخرف برسوم الطيور والأخرى قنينة ذات زخارف متماثلة ويتضح عليهما التشابه الكبير بينهما وبين مثيلتها فى سوريا^(٢).

وأيضاً كانت العلاقة وثيقة بين صناعة الزجاج وصناعة البلور الصخرى حيث انتج العديد من التحف الزجاجية السميكة والمزخرفة بالقطع وكذلك المموه بالمينا والتي صنعت لأول مرة فى مصر خلال العصر الفاطمى^(٣). وبذلك اعتاد الزجاجون على صنع نوعاً من الزجاج يقلدون به البلور الصخرى كما زخرفوه بطريقة القطع ومن التحف الزجاجية المشهورة أقداح يسميها الغربيون كؤوس القديسة هدويج «Hedwigs glass»^(٤)، وعلى كل حال فإن الراجح أن القديسة حصلت على تلك الكؤوس عند زيارتها للحج فى الأماكن المقدسة وهذا يؤيد أنها من المنتجات المصرية^(٥).

ولقد اشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف الفاطمية من البلور الصخرى وبرغم أن البلور الصخرى مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل فى باب صناعة الزجاج بل تدخل فى صناعة النحت والحفر فى الأحجار الصلبة إلا أنه اقترن بالزجاج^(٦).

(١) ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٩١ - ٥٩٢.

(٢) راجع : Migeon G., Manuel., II, p. 119.

(٣) راجع : Ettinghausen R. & Grabar O., The Art and Architecture of Islam, p. 196.

(٤) الأصل فى هذه التسمية أن كأسين من هذا النوع كانتا فى حيازة القديسة هدويج الألمانية والمتوفاة سنة ١٢٤٣م. وتتميز هذه الأقداح بأنها تشبه شكل الدلو والسطل ويأن دائر قاعدتها بارز إلى الخارج ويأن سطحها تغطيه زخارف مقطوعة تمتد على

ساحته كلها حتى يصعب تمييز الأرضية من الزخارف. راجع ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٩١ - ٥٩٢.

(٥) حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٣٥.

(٦) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٦٢.

ويمكن القول أن صناعة البلور الصخرى قد ازدهرت في العصر الفاطمي بوجه خاص حيث كانت موضع إعجاب الرحالة الإيراني ناصر خسرو الذي سجل في حديث رحلته أن الأواني البلورية التي رآها في سوق القناديل على مقربة من جامع عمرو بن العاص كانت غاية في الجمال والابداع كما ذكر في هذه المناسبة أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمان وجيز. ثم جيء ببعضه من إقليم البحر الأحمر وكان هذا النوع الجديد أجمل من المغربي وأشرف^(١).

ومن المحتمل أن التوفيق إلى استعمال البلور الصخرى من مصر نفسها كان سببا في انخفاض ثمنه وإنتاج الكثير منه حتى استطاع الخلفاء والوزراء وعلية القوم في العصر الفاطمي أن يجمعوا منها المقادير الكبيرة^(٢).

كما وصلت إلينا آثار من القصور والعمائر الفاطمية بالقاهرة بعضها ألواح من الرخام تحفل برسوم كائنات حية منحوتة نحتا بارزا والبعض الآخر تحف مستقلة جميلة عبارة عن حمالات أزيار من الرخام تزخرفها تماثيل صغيرة ورسوم منحوتة آدمية وحيوانية غاية في الإتقان^(٣).

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة كلجة من الرخام ترجع للعصر الفاطمي وعليها رسم سبع نقش نقشا بارزا كما يوجد بالمتحف لوح آخر من الرخام عليه زخارف نباتية ورسوم حمام وأسماك وبقايا من شريطين من الكتابة الكوفية^(٤). كما يحتفظ المتحف بحمالة زير من رخام (كلجة)^(٥) على

(١) ناصر خسرو، مفرنامة، ص ١١٨.

(٢) زكى حسن، فتون الاسلام، ص ٥٩٢.

(٣) عبد الرؤوف على يوسف، النحت، القاهرة، ص ٢٩٨.

(٤) عثر على هذه الألواح الرخامية في بعض العمائر الملوكية كخانقاة بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية والتي انشئت مكان دار الوزارة الكبرى في العصر الفاطمي وخانقاة فرج بن برقوق، وقد وجدت هذه الألواح مستعملة في تليط الأرضيات مقلوبة على وجهها. راجع: حسن عبدالوهاب، الآثار المنقولة والمتحلة في العمارة الإسلامية، ص ٢٤٧.

(٥) الكلج: هي قواعد من الرخام تخصص لحمل الأزيار وكانت في الأصل تحمل أزيار من الفخار ينضح الماء من مسامها في تجويف الكلجة أو حامل الزير ثم ينساب خلال سلسيل صغير مزخرف بالحفر إلى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيزان. ولبعض هذه الكلج رأس صغير بارز في مقدمها وأربع أرجل مزخرفة بالحفر تشبه أرجل السلحفاة في المظهر العام للكلجة كما يزين بدن الكلجة أشكال عقود ومقرنصات وكتابات دعائية كوفية. عبدالرؤوف على يوسف، النحت، القاهرة، ص ٣٠٢.

شكل سلحفاة وفي مقدمها كتابة كوفية ومنقوش على جانبيها رسم سبعين مجنحين وكل منهما يولى الآخر ظهره^(١).

أما النحت فى الحص فى العصر الفاطمى فإنه ممثل فى عدة محارب بالمساجد الفاطمية ومن ذلك محرابان فى الجامع الطولونى^(٢).

أما النحت على الحجر فى العصر الفاطمى فيتمثل فى الزخارف الهندسية البديعة على مدخل جامع الحاكم فقد احتفظ بعناصر معمارية كثيرة تشهد بإبداع الفنانين الفاطميين فى نحت الزخارف النباتية ومن ذلك الإزار الحصى تحت السقف وآثار الشبايك الصغيرة فى رقة القبة التى تعلو المحراب فضلا عن الزخارف المنحوتة وفى المنارتين. وكذلك زخارف واجهة جامع الاقمر حيث نجد نماذج جميلة مبكرة من المقرنصات فى أعلى الجامع من الخارج^(٣).

ومن أبدع أمثلة النحت فى الحص فى العصر الفاطمى محراب جامع الجيوشى ومحراب قبة أخوة يوسف ومحراب مشهد السيدة عاتكة، محارب مشهد الحصواتى ومشهد السيدة رقية ومشهد السيدة كلثوم وضريح يحيى الشيبهى^(٤).

(٢) عبد الرؤوف على يوسف النحت، القاهرة، ص ٢٩٨

(٣) الأول غير مجوف وفيه زخارف نباتية دقيقة وتحيط به كتابة بالخط الكوفى المورق نصها : «بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا المحراب خليفة فتى مولانا وسيدنا الامام المستنصر بالله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المتظرفين السيد الاجل الافضل سيف الامام جلال الاسلام شرف الانام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين». والراجح ان هذا المحراب المستنصرى يرجع الى سنة ٤٨٧ هـ / ١٠٩٤م اما المحراب الفاطمى الآخر فى الجامع الطولونى فعلى يار دكة المبلغ وفى زخارفه أوراق كبيرة محرفة عن الطبيعة ومراوح نخيلية. كما يوجد فى الجامع الأزهر بعض الزخارف الجصية التى ترجع الى العصر الفاطمى ومن ذلك الكتابات الكوفية والزخارف النباتية المورقة فى عقود المجار المتجهة الى للمحارب وفى الشبايك الجصية المفرغة بأعلى الجدران وفى جوانب القبة المشيدة على رأس المجار فضلا عن بعض النقوش والكتابات على للمحارب الكبير الذى يرجع الى عصر إنشاء المسجد. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٦٢٩.

(٣) عبد الرؤوف على يوسف النحت، القاهرة، ص ٣٠٤.

(٤) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٩

الفصل الأول

الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي

١ - الخزف

٢ - النسيج

٣ - الخشب والعاج

٤ - الزجاج والبلور

٥ - النحت

٦ - التجليد

الخزف فى العصر الأيوبي

جرى الخزافون المصريون منذ أواخر القرن السادس وبداية القرن السابع الهجريين/ أواخر القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر الميلاديين على استخدام الأشكال والأساليب الصناعية والزخرفية التى عرفها العصر الفاطمى بالإضافة إلى تأثر الأيوبيين بفنون السلاجقة. فالخزف فى العصر الأيوبي كان له أساليبه الصناعية والزخرفية التى مزجت بين التقاليد الفاطمية الموروثة والتأثيرات السلجوقية السائدة كما حظى الصناع والفنانين فى بلاط ملوك بنى أيوب بالرعاية والاهتمام الأمر الذى شجعهم على الهجرة من بلادهم إلى مصر وبلاد الشام وأقاموا فى كنف هؤلاء الملوك وأنتجوا لهم.

أولاً: الخزف الأيوبي

اشتهر العصر الأيوبي بنوع جديد من الخزف اصطلح على تسميته بالخزف الأيوبي أو الخزف دقيق الصنع وهو يمتاز برقة طيبته وجمال ترجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التى تتجلى فيها المهارة فى رسم الفروع النباتية ورسوم الحيوانات والطيور^(١).

كما امتازت زخارفه النباتية بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة بالإضافة إلى ظهور الكتابات الكوفية والنسخية ذات العبارات الدعائية مثل عبارة (الجد الصاعد والإقبال الزائد والدهر المساعد، والعز الدائم والعمر السالم والدهر المسالم)^(٢).

وقد شهد العصر الأيوبي ظهور هذا النوع من الخزف المصرى الذى يمتاز بالدقة فى رسم العناصر الزخرفية بالألوان المتعددة تحت الطلاء الزجاجى الشفاف وكانت زخارفه عبارة عن صور ورسوم آدمية وطيور وحيوانات ذات

(١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ١١٨

(٢) راجع: عبد الرؤوف على يوسف، الخزف، كتاب القاهرة، ص ٣١٨.

طابع أنيق وهناك جزء من صحن بالقاهرة زخارفه بالألوان الزرقاء الفاقعة والحمراء على أرضية بيضاء وهى عبارة عن رسم قارب صغير ذى شراع يجلس فيه شخصان^(١). (لوحة ٢)

ومن القطع التى تحمل الكتابات النسخية الأيوبية جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ الأيوبي نصها : « عز دائم » على أرضية نباتية داخل دائرة^(٢). (لوحة ٣)

وعن ظهور المناظر المسيحية على الخزف الأيوبي يوجد قطعة زخارفها باللون الأزرق الغامق والأخضر والأسود على أرضية بيضاء قوام زخارفها رسم يمثل السيدة العذراء تسند السيد المسيح عليهما السلام^(٣). (لوحة ٤)

كما يوجد جزء آخر يكمل هذا الصحن يزخرف بصور القديسين التى تحيط بالسيد المسيح والسيدة العذراء (لوحة ١١)^(٤). وهذا يؤكد قولنا بأن الحروب الصليبية لم تكن مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربيا فحسب بل كان لقاء حضارياً على أوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى مصر و بلاد الشام انعكس أثره على العمارة والفنون الأيوبية^(٥).

وعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين كانت قائمة. ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا

(١) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل: ٥٣٧٩ / ٢٥

(٢) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ٥٩١١ .

(٣) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ١٣١٧٤ .

(٤) محفوظ فى متحف بتاكى بآثينا. ويرى « زكى حسن » أنه من المحتمل أن يكون صانع هذا الصحن من الخزافين القبط أو أنه صنع على يد خزاف منلم لعملائه من المسيحيين ونؤيد الرأى الثانى حيث كانت الرسوم المسيحية نتاج الظروف السياسية والحربية فى تلك الفترة وسوف نفرّد هذا الموضوع للمناقشة فى الدراسة التحليلية . راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص ٤٢٣ .

(٥) راجع : محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ، دار المعارف، ١٩٧٩م ، ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .

جميعا لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحرا ب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شئ مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وإن هذا اللقاء لم يكن حريا فحسب بل كان لقاء حضارياً على أوسع نطاق^(١).

فقد عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين فى كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا فى مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة. بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق فى صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم فى الغرب^(٢).

وبالإضافة إلى الصلات التجارية نشأت علاقات مودة بين الطرفين خصوصا فى أوقات السلم وفترات الهدنات التى بلغت بعضها عشر سنوات. وكما أن الصانع المسلم لم يجد غضاضة فى تصوير المناظر المسيحية على منتجاته الفنية الإسلامية فإن الصانع الصليبي قد قلد الخراف المسلم فى بعض الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية ونفذها بشكل قريب جدا من التحف الإسلامية وقد ظهر هذا بوضوح منذ نهاية القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م عندما أنتجت فى بعض المدن الأوربية مثل «Yorkshire» فى إنجلترا ومدينتى «Rouen , Beauvaisis» فى فرنسا نوعا من الفخار المزخرف بالقالب

(١) وما يؤكد ذلك ما يذكره « ابن جبير » عن استمرار التجارة بين المسلمين حتى فى أوقات الحرب بقوله « انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الفرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى هناك وكذلك وتجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها فى بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال فى جميع الأحوال ، واهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس فى عافية والدنيا لمن غلب فالامل لا يفارقهم فى جميع الأحوال سلما او حربا . » راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠-٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ٤٨، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ١٠٤ .

(٢) راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ٨٨ .

تحت دهان مرصص أخضر عرف باسم «Vernissées» أو الفخار المبرنيق (ذات طلاء البرنيق) وهو النوع الذي تميزت بإنتاجه مدينة حلب في العصر الأيوبي ويحتفظ المتحف الوطني بدمشق بأمثلة من هذا النوع^(١).

ومن الخزف الأيوبي المعروف بالخزف دقيق الصنع توجد قطعة من نفس النوع قوام زخارفها رسم حيوان بطريقة انسيابية تشغل معظم السطح يحيط به رسوم أوراق نباتية^(٢). (لوحة ٦)

وتتشابه مع القطعة السابقة قطعة أخرى تحمل رسم حيوانين متدابرين يفصل بينهما رسم نباتي كما يحيط بهما أوراق نباتية ويلاحظ التشابه الكبير بين رسم الحيوانين هنا ومثلتها على المعادن الأيوبية^(٣). (لوحة ٧)

ومن نفس النوع توجد قطعة قوام زخارفها رسم ثلاثة طيور وأحيانا ثلاثة حيوانات صغيرة بنفس الأسلوب الفني المتبع يحيط بهم رسوم أوراق نباتية^(٤) (لوحة ٨ ، ٩).

وخلاصة القول فإن الخزف الأيوبي حمل العديد من الزخارف المتنوعة التي وضحت شخصية الفنان الأيوبي وأسلوبه الصناعي والفني وطريقة استخدامه للألوان المتنوعة وتوزيعها في منتجاته كما وضحت الملامح الرئيسية للفن الأيوبي وإتقان هذا الفن للعديد من الزخارف ما بين زخارف الكتائية^(٥) التي حملت السمات الأساسية للكتابة سواء الخط الكوفي (لوحة ١٠) الذي شاع وانتشر خلال العصر الفاطمي أو الخط النسخي (لوحة ١١) الذي بدأ في الظهور والانتشار والتطور مع بداية العصر الأيوبي، كما حملت المنتجات الخزفية الزخارف النباتية التي تميزت بالاستطالة والدقة في رسم أوراقها

(١) راجع: Soustiel J., La Céramique Islamique, pp. 132, No. 144.

(٢) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٣٥٣ / ١٤ .

(٣) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٣٨٠ / ٢٠ . راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج ١، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩ م، ص ٢٤٣ - ٢٤٦ .

(٤) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٦٩٣٩ / ١ .

(٥) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٥٩٨٢ / ٢، ٣٣٢٣ / ١٧، ٦٠٠٧ / ٢، ٣٨٥٥ / ٤٠، ٦١٣٦ / ١٤، ٥٣٧٨ / ١، ٦١٣٦ / ١٠، ٦١٣٦ / ٢، ٥٧٣، ٥٨٨٦، ٣٨٥٥ / ٤٢ .

وتشابهها في تكوينات بديعة مؤلفة زخارف الأرابسك (لوحة ١٢)^(١) وكذلك الزخارف الهندسية المتنوعة ورسوم النجوم (لوحة ١٣) والمعينات والمثلثات والدوائر (لوحة ١٤) القرية الشبه بمثلتها على المنتجات الأخرى خلال العصر الأيوبي^(٢).

وأيضاً حمل الخزف الأيوبي العديد من الرسوم الآدمية^(٣) التي تتشابه في طريقة رسمها شكل السحن وغطاء الرأس مع مثلتها على المنتجات المعدنية الأيوبية^(٤) وأيضاً ظهر العديد من الرسوم الحيوانية^(٥) ورسوم الطيور^(٦) والطيور المجنحة^(٧) التي تميزت بالانسيابية والدقة، كذلك ورسوم الأسماك^(٨) والكائنات الخرافية^(٩) (لوحة ١٥) وزخارف التمويجات^(١٠) وغيرها من الزخارف التي ميزت الخزف الأيوبي بالثراء الزخرفي.

(١) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٤/٦٠٠٩، ٦١٣٨، ١/١٩١٠٥، ٦/٦٠١١، ٦٢٤١، ١٧/٥٣٧٩، ٢٤/٥٣٧٩، ٢٢/٥٣٧٩، ١١/٥٣٨٠، ١٧/٥٣٧٧، ١٥/٥٣٧٧، ١٤/٦٢٤٥، ١/٥٣٧٧، ٤/٥٣٧٧، ٢/٥٣٧٧، ٢١/٥٣٧٧، ٢٠/٥٣٧٧، ٣٧/٥٣٧٧، ٢٤/٥٣٧٧، ٢٧/١٩٠٢، ١٣/٥٣٧٧، ٢٢/٥٣٧٧، ١١٦٠٠٧، ١٦/٥٣٣٧، ١٩/٥٣٧٧، ١٩/٥٣٧٧، ٥٩١٧، ٣٦/٥٣٧٧، ٥٩٢٦، ١/١٩١٠٧، ٩/٥٣٧٧، ٢٤/٥٣٧٧، ٣/٥٣٨٠، ٢٨/٥٣٧٦، ١٧/٥٣٧٦، ٧/٥٣٧٨، ٢٥/٥٣٧٧، ١٠/٥٣٨٠، ٨/٥٣٥٣، ٨/٦١٢٩، ١١/٦٠١٣، ١١/٥٣٧٧، ١٥/٥٣٧٦، ٦/٥٣٧٦، ٦/٥٣٧٦، ٣٦/٣٣٧٦.

(٢) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ١/١٩١٠٨، ٢٦/٥٣٧٦، ٢/٥٣٧٦، ٥٣٧٦، ٦٢٤٥، ٦١٥٠، ٩/٦٢٤٥، ٤/٥٣٧٨، ٢/١٩١٠٨، ١/٥٣٧٦، ٥٣٧٥، ٩/٥٣٧٦، ٣٢/٥٣٧٧، ٩/٥٣٧٦، ٤/٥٣٧٦، ٤٥/٣٨٥٥، ٦٩١٢/٥٠، ٦/٥٣٧٥، ٤٠/٣٩٥٥.

(٣) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٥٣٧٩، ٣/٥٣٧٩، ١/٦٠٠٩، ٤/٥٣٧٩، ٥/٥٣٧٩، ١٠/٥٣٧٩، ١٩١٠٢، ٥٣٧٩، ٦١٤١، ٦١٤٢، ٦١٤٣، ٢/١٩١٠٣، ٥٨٨٧، ٢٤/٣٩٠٢، ٢/٥٣٧٩، ١٢/٥٣٧٩، ٨/٥٣٧٩، ٩/٥٣٧٩، ١٩/٥٣٧٩، ٢٢/٥٣٧٩، ٢٣/٥٣٧٩، ٦٠١٠/٣، ١٠/٥٣٨٠.

(٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، الجزء الأول، ص ٢٤٧ - ٢٧٣.

(٥) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٢١/٥٣٨٠، ١٩١٠٤، ١٤/٥٣٨٠، ٢٤/٣٩٠٢، ٢٢/٥٣٩٠، ٢٢/٥٣٨٠، ٢٣/٣٨٥٥، ٣/١٩١٠٥، ١٢٥٩٥/٥، ٢/١٩١٠٥، ٢/٦٠١١، ٢/١٢٥٩١، ١٩/٣٩٠٢، ٣٩٠٢/٢٠، ٢١/٣٩٠٢، ٦/٦٢٤٦، ٥/٦٢٤٦، ٦٠٠٦/٤، ٢/١٦/٥٣٥٣، ٣/٦٢٤٦، ١٣/١٦/٥٣٥٣.

(٦) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ١/١٩١٠٣، ١٢/٥٣٨٠، ٥٧٤١، ١٢٣١٧/٢، ١٢٣١٧/٢، ١٤، ١٥/٥٣٨٠، ٦١٣٩، ١٠/٣٩٠٢، ١١٢/٦٠١١، ١٢٣١٧/٣، ١٢٥٩١/١، ٩/٦٠١١، ٤٢٣٥، ١٣/٥٣٨٠، ١١٤/٣٩٠٢، ٧/٥٣٨٠، ١١/٣٩٠٢، ١٣/٣٩٠٢، ٤/٥٣٨٠، ٩/٥٣٨٠، ١٦/٥٣٨٠، ١٧/٥٣٨٠، ٦/٥٣٨٠، ٥٩٠٩/٢.

(٧) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٣٩٠٢، ١٢/٣٩٠٢، ٦٢٤٤.

(٨) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ١/١٢٣١٣، ١/٥٣٨١، ٢/٥٣٨١، ١/٦٠١١.

(٩) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٦١٤٥، ٢٣/٥٣٨٠، ١/٦٠١٠، ٦١٤٤.

(١٠) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٢/١٩١٠٧.

والملاحظ هنا تأثير هذا النوع من الخزف الذى أنتج فى الرى وكذلك أنواع الخزف فى سوريا والرقه وشمال العراق وهى مناطق عرفها الأيوبيون وعاشوا فيها^(١). وخير مثال على ذلك نوع من الخزف المرسوم بألوان سوداء تحت طلاء أزرق تركوازى ظهر منذ أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ. ١٣م حيث أصبحت شمال سوريا والرقه أهم المراكز الصناعية لإنتاجا لهذا النوع خلال العصر الأيوبي ومن تلك القطع على سبيل المثال:-

- كرسى مثنى من الخزف المرسوم تحت طلاء أزرق تركوازى^(٢) قوام زخارفه عدة أشرطة (لوحة ١٦) على النحو التالى :

يبدأ من أسفل بشريط ضيق من الزخارف النباتية عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية الفصوص^(٣).

يليه شريط من الكتابة النسخية التى بدأت فى العصر الأيوبي وتحمل هذه الكتابة نص يشير إلى اسم الصانع يقرأ «عمل محمد». يليه شريط أوسع قوامه زخارف مفرغة من أشكال سداسية متراصة. يليه شريط آخر عريض قوامه كتابة من الخط الكوفى الهندسى^(٤).

- إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف من الخط النسخى الأيوبي فى وضع زخرفى انتشر على الخزف الأيوبي بالإضافة إلى زخرفة هندسية وتنسب هذه القطعة إلى سوريا - الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م^(٥) (لوحة ١٧).

ومن هذا النوع أيضا طبق مرسوم باللون الاسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف بالخط النسخى الأيوبي فى شكل زخرفى وزخارف نباتية قريبة

(١) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٥٣٧٩/٢٥.

(٢) الارتفاع ٤٧ سم، محفوظ بمجموعة خاصة بباريس. راجع: Soustiel J., La Céramique Islamique, pp. 117.

(٣) ظهر هذا العنصر على التحف المعدنية الأيوبية. راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٣٩ - ٢٤٢.

(٤) تشابه الكتابة مع مثيلتها على السطح الخارجى للقلمة محمد الاسعدى المحفوظة فى متحف اللوفر. راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون، ج ١، ص ٢٢٣ - ٢٢٥.

(٥) الارتفاع ١٣ سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس. راجع: Soustiel J., La Céramique islamique, pp. 117 - 118. No. 6569.

الشبه بمثلتها على الخزف الأيوبي وتنسب هذه القطعة إلى سوريا - الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م.^(١) (لوحة ١٨) كما ظهرت الأواني المدهونة بطلاء من لون واحد تقليدا لنوعى البورسيلين والسيلادون الصينى وكانا من الأنواع الشائعة فى مصر وفيه تحز الزخارف فى طين الإناء ثم تطفى بطلاء رجاجى من لون واحد وتبدو فيه الزخارف أكثر دكنة من لون الإناء ليستقر الطلاء فى حروز هذه الزخرفة^(٢). كما تنوعت ألوان الطلاء فى هذا النوع وقد امتازت بالنقاوة، ومنها اللون الأبيض والأخضر، والأزرق، والبنفسجى، والأصفر فضلا عن اللون الأخضر السماوى. ويمكن القول أن هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزورة ظهر فى مصر منذ نهاية العصر الفاطمى واستمر إنتاجه طيلة العصر الأيوبي^(٣).

ومن المحتمل كذلك أن الخزف المعروف باسم خزف الفيوم قد استمر إنتاجه فى العصر الأيوبي ذلك لأن بداية إنتاج هذا الخزف كان فى العصر الطولونى واستمر هذا الإنتاج فى العصر الفاطمى وظهرت بعض منتجاته فى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبي (لوحة ١٩) كما ظهرت بعض منتجاته فى العصر المملوكى^(٤).

وأىضا استمرت صناعة شبابيك القل^(٥) فى العصر الأيوبي وامتازت بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم والملاحظ ندرة الزخارف التى تمثل الكائنات الحية بالمقارنة بالعصر الفاطمى كما تميزت شبابيك القل فى العصر الأيوبي بوجود عنصر الكتابات الكوفية

(١) القطر ٢٧ سم محفوظ بمجموعة خاصة بباريس . راجع : Soustiel J., La Céramique Islamique , pp. 119.

(٢) راجع : Lane A., Later Islamic Pottery, London , p 23.

(٣) راجع : عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ماجستير غير منشور، كلية الآداب . جامعة جنوب الوادى، ١٩٩٥م ص ٧٦.

(٤) محمود إبراهيم حسين، الخزف، ص ٥٢ - ٥٣.

(٥) من الميادين الطريفة فى الفنون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الدق ودقة الصنعة وإبراعة التخيل والابتكار حيث انها تثبت ان الصناع فى الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه البعض بأن المسلمين كانوا ماديين فى فنونهم إلى ابعد حد وانهم لم يعرفوا التحف أو اللطاف لذاتها وإنما تجلبت فنونهم فى الأدوات التى كانوا يستعملونها فى حياتهم اليومية وهذا رعم باطل لأن التحف والالطاف كانت معروفة عند المسلمين منذ العصور الوسطى وخير دليل يؤكد ان الفنانين المسلمين عرفوا الفن للفن . راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .

والنسخية ووجود العبارات الدعائية التى ظهرت خلال هذا العصر مثل: العز الدائم وغيرها. ومن بين القلل الفخارية^(١) بمتحف دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها « سعد » وربما كان الخزاف القاهري المشهور الذى عاش فى أواخر العصر الفاطمى كما أنتج هذا الصانع بعضاً من لعب الأطفال الفخارية التى تنسب إلى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبي^(٢).

ولقد أصاب الفنان فى منتجات شبايك القلل غاية التوفيق فى الإبداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة ومن أمثلة ذلك قطعة مشهورة قوام زخرفتها رسم طاووس ملتفت إلى اليمين ولعله يرجع إلى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبي^(٣). (لوحة ٢٠) ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة من شبايك القلل المنسوبة إلى العصر الأيوبي منها: شباك قوام زخارفه رسم شخص جالس فى وضعية شرقية^(٤) ويقوم بأداء بعض الحركات بذراعيه وقطعة أخرى قريبة الشبه من السابقة^(٥). ورسم هذان المنظران على أرضية نباتية تتشابه مع مثيلتها على المعادن الأيوبية^(٦).

كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم^(٧)، وكتابات بالخط النسخى الأيوبي، ورسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك^(٨).

(١) من الأوانى الشائعة فى فخار القاهرة الشعبية قتل لتبريد المياه وقد تفنن الفخاريون أو القلالون فى ابتكار أشكال لطيفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة وذلك لكى تناسب الغرض من استعمالها وتكون وسيلة لجلب البهجة للرأى والشارب على السواء كما اكتفى الخزاف بزخرفة المصفاة أو شباك القلة من الداخل بين الرقبة والبدن بزخارف مفرغة ومحزورة غاية فى الدقة والابداع تشهد برقى الذوق الفنى ومهارة هؤلاء الصناع وتكسب هذه الأوانى الشعبية رونقا وجمالا . ولقد أمدتنا حفائر الفسطاط بأعداد كبيرة من شبايك القلل المزخرفة والحقيقة ان هذه المصافى ذات الزخارف المتنوعة تكاد تنفرد بها قلل القاهرة ولجدها منها أمثلة قليلة بسيطة الزخارف فى الشام والعراق . راجع: عبدالرؤف على يوسف، الفخار، كتاب القاهرة ، ص ٣٢٥ - ٣٢٧.

(٢) راجع: عبدالرؤف على يوسف، الفخار، كتاب القاهرة ، ص ٣٢٥ - ٣٣٠.

(٣) راجع: ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٣٠.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل: ٦٤٨١/١.

(٥) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل: ١٨٧٢٦.

(٦) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية ، ج ١، ص ٢٣٧ - ٢٤٢.

(٧) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٨٨٣٦/١٢، ٣٨٥٦/٤١، ٦٢٧٣/٢ . راجع: Olmer M.P., Catalogue Général du Musée Arabe du Cairo, Les Filigranes des Gargoulettes, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

(٨) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجلات: ٣٨٥٦/٩١، ٣٨٥٦/٩، ٣٨٥٦/٩٤، ٦٤٨٢/٢، ٨٦ / ٣٨٥٦، ٨٥٧٧/٩٥، ٨٥٧٦، ٣٨٥٦/١٠٣، ٣٨٥٦/١١٦، ٧٢٨٢/١، ٨٥٧٧/١٠٢.

وبذلك يمكن القول أن العصر الأيوبي^(١) شهد نضوج وتطور في منتجات شبابيك القل^(٢).

ومن التحف الفخارية التي تنسب إلى العصر الأيوبي عدد كبير من جلل النفط موزعة بين المتاحف العالمية والمجموعة الخاصة وتمتاز هذه المجموعات باحتوائها على توقيعات صناعها، ومنهم «باقي» (لوحة ٢١) ويضم متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثمانى قطع تحمل توقيعه كما يوجد توقيعه على العديد من الجلل المحفوظة فى المتاحف الأخرى. وأهم زخارف الصانع باقى هى أن زخارفه تكون ذات بروز كبير ويتمثل ذلك فى قطعة تحمل شكل حيتين متواجهين ويكون بدناهما المصفوران على شكل عقد ومن الزخارف أيضا شكل نجمة سداسية تملؤها زخرفة من خطوط مصفورة، وكذلك أشكال سدسة بها اسم باقى بخط الثلث^(٣). وهناك جلل أخرى تحمل اسم «ابن ثعلب»^(٤) (لوحة ٢٢) بالخط الثلث داخل شكل معين كما توجد قطع أخرى تحمل اسم «اسحاق»، كما تنسب للعصر الأيوبي مجموعة من المسارج ذات الأشكال المتنوعة والزخارف المختلفة منها مسرجة من نوع الفخار المطفى بالبدانات الملونة وتحمل اسم صانعها «يوسف» ويمكن نسبتها إلى النصف الأول من القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى^(٥).

أما بالنسبة للخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الأيوبي فقد تعددت آراء المتخصصين فى الفنون الإسلامية حوله ساهم فى ذلك قصر مدة حكم البيت الأيوبي التى وصلت ٨١ عام فقط بالإضافة إلى قلة ما وصلنا من هذا النوع

(١) الجدير بالذكر انه ليس من السهل تأريخ شبابيك القل المحفوظة فى المتاحف والمجموعات الأثرية لأنها من منتجات الفن الشعبى الذى يتطور كثيرا بمرور الزمن، ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع فى القسطنطينية، بل كانت ترد فى المراكب النيلية من الأقاليم المصرية المختلفة، وكان لصانعها أساليب فنية امتدت عدة قرون. ولم تكن وثيقة الصلة بأساليب الفنىة التى ازدهرت بمدينة القسطنطينية فى زخرفة الخزف والخشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف ومن المحتمل كذلك ان كل مركز من مراكز صناعتها كان له طراز خاص يناسب ميول صناعه ومهارتهم الفنية. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٣١.

(٢) راجع: Olmer M.P., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pp. 80 - 86.

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ١٠٠ - ١٠١.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٩١٢٠/٣.

(٥) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ١٠٠ - ١٠٤.

فرأت الدكتورة/ سعاد ماهر: ان هذا النوع من الخزف اختفى منذ نهاية العصر الفاطمى ولم يظهر بعد ذلك^(١)، اعتمادا على ما ذكره زكى حسن من أن هذا النوع من الخزف قد اضمحل منذ القرن السادس الهجرى/ ١٢م^(٢).

فى حين رأى الدكتور عبد العزيز مرزوق أن الخزف ذى البريق المعدنى وجد خلال العصر الأيوبي وأن الاضمحلال كان تدريجيا خلال هذا العصر^(٣) بما يؤكد قيام محاولات لإنتاج هذا النوع خاصة فى الأوقات التى اتسمت بازدهار الحياة الاقتصادية^(٤).

وإذا كان الخزف ذى البريق المعدنى قد أصيب فى أواخر العصر الفاطمى بهزة عنيفة إذ احترقت مصانعه فى الفسطاط عندما احترقت المدينة بأكملها خوفا من أن يملكها الصليبيون عندما تقدمت جيوشهم نحو البلاد و كان من نتيجة هذا الحريق أن اضمحلت صناعة الخزف فى مصر ثم سقطت الدولة الفاطمية وأخذت الدولة الأيوبية تحارب المذهب الشيعى الأمر الذى حمل الكثيرين ممن آثروا الاحتفاظ بمذهبهم الدينى على الهجرة وكان فى الغالب بينهم الكثيرون من صناع هذا الخزف ويمكن تفسير ظهور هذا النوع من الخزف فى الربع الأخير من القرن السادس بعد الهجرة فى بلاد إيران بوفود صناع هذا الخزف إلى تلك البلاد من مصر^(٥). إلا أن هذا لم يستمر طويلا إذ سرعان ما أمر من أسد الدين شيركوه بإحضار أعيان مصر الذين خلوا عن ديارهم فى الفتنة وصاروا بالقاهرة وأمرهم بالعودة إليها فشكوا إليه ما بهم من الفقر وخراب المنازل فوعدهم جميلاً وترفق بأمرهم وأمر فنودى فى الناس بالرجوع إلى مصر فتراجع إليها الناس قليلا قليلا وعمرُوا حول الجامع^(٦).

(١) راجع: سعاد ماهر، الفنون الزخرفية، دراسات فى الحضارة الإسلامية، مج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م ٢٨٦.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣١٩.

(٣) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٥.

(٤) محمود إبراهيم، الخزف، ص ٥٢.

(٥) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٥.

(٦) راجع: المقرئى، الخطط، ج ١، ص ٣٣٩.

وهذا يؤكد قولنا بأنه إذا كان فريق من الصنّاع ومن بينهم الخزافين قد رحلوا إلى بلاد الشام وبلاد إيران وأنتجوا منتجات فنية حملت أساليبهم الصناعية والزخرفية منذ أواخر القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى فإن الفريق الآخر قد عادوا مرة ثانية إلى مصانعهم بالفسطاط عندما أمرهم شيركوه بذلك واستمروا فى إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى وما يدل على ذلك تلك القطع الخزفية ذى البريق المعدنى المكتشفة بحفائر الفسطاط والتي تفيدنا فى التعرف على أهم الزخارف المنفذة على الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر فى العصر الأيوبي^(١).

فقد ازداد استعمال الزخارف الكتابية شيوعاً فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين^(٢). ولقد حملت الشقاقات الخزفية ذات البريق المعدنى أنواع الخطوط من الخط الكوفى. وأيضاً تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبي بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحياناً زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبي قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية وبين كل بخارية وأخرى زخارف نباتية أيضاً^(٣).

ومن الملاحظ أن العناصر النباتية كانت هى القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبي كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية^(٤) أو كتابية أو

(١) فى الحفائر الجارية الآن بالفسطاط عثر على مجموعة من الخزف ذى البريق المعدنى الذى يمكن نسبته إلى العصر الأيوبي وسوف أقوم بفحص تلك المجموعة ودراستها لاحقاً.

(٢) إبراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ماجستير، ١٩٩٥م، ص ٧٣.

(٤) يحفظ متحف الفن الإسلامى بجزء من إناء من الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبي تحمل رسوم حيوانين متابعين باللونين الأحمر والأزرق، رقم السجل: ١/ ٣٩٣٩

رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسى فى الزخرفة^(١). وإذا كانت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قد اضمحلت فى مصر منذ نهاية القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى^(٢). فإنها ازدهرت فى بلاد الشام حيث بزغت مدرسة شمال سوريا فى إنتاج هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى منذ نهاية القرن الخامس الهجرى حتى منتصف السابع الهجرى نهاية الحادى عشر حتى منتصف الثالث عشر الميلادى^(٣). وتميز هذا النوع بأن معظمه على هيئة الأوعية الإسطوانية الشكل والمعدة لحفظ الأدوية والتي تعرف باسم «البارلو» وزخارفها عبارة عن أشربة أفقية أو حلزونية قوامها رسوم فروع نباتية وزهور ونباتات منقوشة بالبريق المعدنى ذى اللون الأخضر الزيتونى، وهذا الخزف يمثل قدورا وصحونا عليها كتابات دعائية ورسوم طيور فضلا عن الفروع النباتية^(٤).

وقد وصل إلينا من هذا الخزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبى ذى البريق المعدنى وبه كتابات بالخط الكوفى وكتابات بالخط النسخى يقرأ منها: «مما صنع لأسد الاسكندرانى من صنعة يوسف فى دمشق»^(٥). (لوحة ٢٣)

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخى مع الخط الكوفى ترجع نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبي وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبي على استعمال خط النسخ لم يكن معناه اقضاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفى جنبا إلى جنب الخط النسخ فى العصر الأيوبي وكتب به بالاضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضا وهناك العديد من التحف المعدنية

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٧٣.

(٢) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٥.

(٣) راجع: Ettinghausen R., the "Mesopotamian" Style in Luster Painting, Islamic art and Archeology Collected Papers, Berlin, 1984, pp. 838 - 850.

(٤) ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص ٢١٨.

(٥) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٦.

الأيوبية التي حملت الخط الكوفي فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء وألقاب سلاطين وأمراء البيت الأيوبي وكذلك أسماء المصنّاع وتاريخ ومكان الصناعة^(١).

وبذلك يمكن القول أن الامتداد الطبيعى لصناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر خلال العصر الفاطمى هو العصر المملوكى^(٢).

وقد عرف نظام الوقف فى عصر الدولة الأيوبية حيث تنوعت أغراض الأوقاف تنوعا يدل على مدى عناية تلك العصور بالشئون الاجتماعية حيث وجدت أعيان قد حبست للصرف من ريعها على العاجزين عن أداء فريضة الحج وأعيان قد أوقفت لتجهيز البنات الفقراء إلى أزواجهن وأعيان حبست لرصف الطرق وتعديلها وأعيان أوقفت لإطلاق الأسرى^(٣).

ولعل من أطرف أنواع الأوقاف ما ذكره ابن بطوطة فى رحلته عن «أوقاف الأوانى» إذ يقول انه كان ذات يوم يسير فى بعض أرقه دمشق فرأى مملوكا قد سقطت من يديه صحيفة «صحن» من الفخار الصينى فتكسرت واجتمع عليه الناس وقال له بعضهم: أجمع شقفها واحمله معك لصاحب أوقاف الأوانى، فجمعه الصبى وذهب به إليه وأراه إياه فدفع له ما اشترى به مثل ذلك الصحن، لا شك أن هذا من أحسن الأعمال فإن سيد هذا المملوك لا بد أن يضربه على كسره للصحن أو ينهره، وهو أيضا ينكسر قلبه لأجل ذلك. فكان هذا الوقف جبر للقلوب^(٤).

(١) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج ١، مركز الكتاب للنشر، ص ٢٣٥.

(٢) محمود إبراهيم، الخزف، ص ٥٢.

(٣) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٦٣.

(٤) راجع: ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار الكتاب العالمى، ١٩٩١، ص ٥٥ - ٥٦.

المنسوجات فى العصر الأيوبي

لقد شهدت قاهرة الأيوبيين اهتمام صلاح الدين موزعا بين الحرب وبناء القلاع والحصون وإنشاء المدارس الدينية لإعلان شأن المذهب السني والقضاء على المذهب الشيعي وهو مذهب الدولة الفاطمية. وقد كان صلاح الدين حاكما ورعا متمسكا بأهداب الدين واقفا على حدوده زاهدا فى الحياة ونعيمها كارها للترف وأسبابه حتى أنه لم يؤثر عنه لبس الحرير قط بل كان يتخذ ملابسه من الكتان أو القطن أو الصوف^(١).

ومن الواضح أن صلاح الدين الأيوبي رغم كل الظروف الحربية التى أحاطت به قد حرص على ألا تتدهور صناعة النسيج وخير شاهد على ذلك ما أشار إليه عبد الرحمن الشيرزى عن جودة إنتاج صناعة النسيج^(٢).

وربما كان لروح الجهاد ضد الصليبيين التى غلبت على القاهرة أثر كبير فى توقف مصانع النسيج عن الإكثار من إنتاج المنسوجات الحريرية بالمقارنة بمثيلتها التى رخرف بها فى الدولة الفاطمية^(٣). ولم يكن هذا معناه اختفاء المنسوجات الحريرية^(٤).

ولقد ازدهرت مراكز عديدة لصناعة المنسوجات الأيوبية وكان من أهمها القسطنطينية والقاهرة وكذلك تنيس ودمياط والبهنسا واخميم التى ازدهرت فيها جميعا صناعة أفخر أنواع المنسوجات الحريرية والكتانية والقطنية والصوفية^(٥).

(١) عن زهد وورع وكرم وحلم وشجاعة صلاح الدين الأيوبي، راجع: بهاء الدين ابن شداد، فى سيرة صلاح الدين الأيوبي، التواتر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق محمد محمود صبح، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٢م، ص ٢٥-٦١.

(٢) راجع: عبد الرحمن بن نصر الشيرزى، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، حيث جاء فى الباب الثالث عشر الشروط اللارم مراعاتها لجودة إنتاج ودقة صناعة النسيج، والمعروف أن عبد الرحمن الشيرزى من الذين عاشوا وكتبوا خلال الدولة الأيوبية

(٣) وقد حدث هذا فى الوقت الذى نهضت فيه صناعة النسيج فى المدن الإيطالية على ايدى الصناع المسلمين فى صقلية او على ايدى الاسرى المسلمين فى الحروب الصليبية وأصبح من العبث العمل على انهاض مصانع النسيج التى شاخت لكى تنافس تلك المصانع الاوربية الفتية فى لوكا، وفلورنسا، والبندقية. راجع: عبد الرحمن فهمى، النسيج، كتاب القاهرة، ص ٣٩٣

(٤) فقد حدث أن أضمحل نسيج الكتان بمصر فى العصر الأيوبي وزادت العناية بنسيج الحرير وتطريزه وتزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة. رضى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

(٥) راجع: ديماندا، الفنون الإسلامية، ص ٢٥٧.

وفى مدينة دمياط استأجر النساجون حجرات ومارسوا فى طوابقها العلوية صناعة المنسوجات فى العصر الأيوبي وهم الذين أمدوا مصانع النسيج بما كانت فى حاجة إليه من المواد الخام^(١). ويمكننا القول بأن دار الطراز لم تتوقف بل استمر عملها خلال العصر الأيوبي كما كانت من قبل^(٢).

وأىضا يمكن القول بأن العصر الأيوبي كان نقطة تحول هامة فى كثير من المظاهر المتعلقة بالمنسوجات حيث نجح صلاح الدين فى القضاء على الدولة الفاطمية ومنع شعار الأخضر الخاص بالدولة الفاطمية واستخدم اللون الأصفر للمرة الأولى فى الدولة الإسلامية كما شهدت الدولة الأيوبية زيادة فى عدد الرايات فى المواكب الرسمية، و من الجدير بالذكر ان علم صلاح الدين كان أصفر اللون وفى وسطه طائر النسر^(٣).

وتحتفظ بعض المتاحف العالمية بأمثلة قليلة وفريدة للمنسوجات التى ترجح نسبتها إلى العصر الأيوبي وذلك بناءً على طراز الكتابة وروح الزخرفة التى تزينها أو تتطابق زخارفها مع زخارف التحف المعدنية الأيوبية والخزفية وعلى الرغم من قلة وتناثر هذه القطع بين المجموعات إلا انها تعكس بشكل جيد صورة فن المنسوجات الأيوبية.

ومن بين المنسوجات المصرية المصنوعة من الكتان فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى قطعتين^(٤) من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويتركب الشريط العلوى والسفلى كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبي من استعمال وتطور خط النسخ فى كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال» على أرضية نباتية^(٥).

(١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٣٨.

(٢) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٢٠.

(٣) راجع: عبدالرحمن زكى، الاعلام وشارات الملك فى وادى النيل، دار المعارف، بدون تاريخ، ص ٢٩.

(٤) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٥) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة : «سعادة مؤبدة ونعمة مخلدة» فضلا عن الإقبال على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق^(١). (لوحة ٢٤ ، ٢٥) وقد نسبت هاتين القطعتين إلى العصر الأيوبي اعتمادا على أسلوب الخط بالإضافة إلى مضمون العبارات الدعائية وأسلوب الصناعة، وتطابق أنواع الزخارف مع الزخارف الموجودة على التحف المعدنية الأيوبية سواء الزخارف الكتابية ومضمونها أو الزخارف النباتية والهندسية^(٢).

كما توجد قطعة أخرى قوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها جامات أو مناطق بيضية الشكل فيها أزواج من طيور ورؤوسها متقابلة و يولى كل منهما الآخر ظهره. كما يبدو التأثير بالأساليب السلجوقية في الزخارف النباتية التي تفصل الطيور وفي الطابع الزخرفي في رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام في القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي^(٣).

كما يحتفظ نفس المتحف بمجموعة أخرى تشتمل على نفس المميزات الفنية والصناعية السائدة خلال العصر الأيوبي^(٤).

(١) راجع : Tissus d' Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285.

(٢) راجع : مايبه محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧-١٨ م)، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م، ص ١٦٤.

(٣) ركني حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

(٤) راجع : سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام : ١٣١٩ ، ١٥٦٠٧ ، ١٢٦١٩/٤.

الأخشاب فى العصر الأيوبي

استمرت صناعة الأخشاب فى العصر الأيوبي واحتفظت بنفس الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى نهاية العصر الفاطمى وان ظهر خط النسخ الذى أصبح جنباً إلى جنب الخط الكوفى فى معظم الحالات وان الزخارف النباتية أصبحت تزداد دقة وإبداع فقد نجح الفنانون فى هذا العصر فى السير قدماً بهذا الفن، بل أن النجارين قفزوا إلى الأمام بهذا الفن قفزة منعدمة النظير فى أى عصر آخر فبلغ فى عصرهم قمة التطور والنضوج^(١).

وكذلك تطورت أشكال التقسيمات الهندسية فسارت زخرفة الطبق النجمى نحو الاكتمال كما امتازت الكتابة النسخية الأيوبية بقصر حروفها وغلظها بالنسبة للكتابة فى العصر المملوكى^(٢).

ومن أمثلة التحف الخشبية الأيوبية ما يلى:

أولاً: التحف الخشبية بضريح الشافعى

الأبواب

عثر على أربعة أبواب بضريح الإمام الشافعى لايزال اثنين منهم فى الضريح والثالث نقل إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة والأخير نقل إلى ضريح الإمام الليث^(٣) ويتضح بجلاء الفن الأيوبي فى الحفر على الخشب وظهور بعض الطرق الصناعية والفنية التى تشهد للعصر الأيوبي بالازدهار الفنى والرقى الصناعى.

(١) راجع: عبدالعزيز مرروق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١٢١ - ١٢٢.

(٢) راجع: عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٥.

(٣) ضريح الإمام الليث: الإمام الليث بن سعد هو الإمام أبو الحارث الليث بن سعد بن عبد الرحمن الفهمى، وهو أصفهائى الأصل، مصرى المولد إذ ولد ببلدة قلقشنده إحدى قرى محافظة القليوبية، تولى الإمام الليث سنة خمس وسبعين ومائة، وقيل سبع وتسعين ومائة ودفن فى مقابر الصدف وكان قبره كالمصطبة ثم بنى على هذا الضريح فى سنة أربعين وستمائة. راجع: سعد ماهر، مساجد مصر ج ٢، ص ٢٢٣ - ٢٢٣.

الباب الداخلي بضريح الإمام الشافعى^(١)

يوجد بضريح الإمام الشافعى بابان^(٢) يتكون كل باب من ضلفتين حيث تحتوى كل ضلفة فى الواجهة الداخلية من حشوة ترسية طويلة بلغ عرضها ٥٤ سم، يحيط بها من أعلى ومن أسفل حشوة عرضية صغيرة وتحتوى الحشوتان الطولتيان على زخارف نباتية دقيقة (أرابيسك) وزخارف هندسية داخل إطارات هندسية الشكل^(٣).

أما الحشوات العرضية فتحتوى على نقش كتابى بخط النسخ داخل اطارات من زخارف نباتية وتحتوى هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة (وذلك لسبع خلون من جمادى الاولى من سنة ثمان وستمائة). ويوافق هذا التاريخ ١٧ أكتوبر سنة ١٢١١ م. وتحتوى أيضا على هذه الأبيات الشعرية :

الشافعى إمام الناس كلهم	فى العلم والحلم والعلواء والبأس
به الإمامة فى الدنيا مسلمة	كما الخلافة فى أولاد عباس
أصحابه خير أصحاب ومذهبه	خير المذاهب عند الله والناس ^(٤)

باب ثان من ضريح الإمام الشافعى^(٥)

باب خشب من مصراعين مصفح بالنحاس وبظاهره مجموعة من الحشوات الخشبية يبلغ عددها فى كل مصراع سبع حشوات ثلاث رأسية وأربع أفقية ولم يتبق منها حاليا سوى ثمان حشوات من مجموعها البالغ أربع عشرة حشوة ويبلغ مقاس كل مصراع من المصراعين ٣,٢٣ × ١,٠٥ م وتشغل الحشوات نوعان من الزخرفة زخرفة هندسية قوامها شكلان من أشكال النجوم الأول نجمة ثمانية، والثانى نجمة سداسية. أما النوع الثانى من الزخرفة فى

(١) المقاييس: عرض ٩٣ سم، ارتفاع ٣,١٧ سم، سمك ٩ سم

(٢) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ج ٢، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦ م، ص ١٥٤

(٣) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypt, Oxford, MCMLIX, pp. 67 - 68.

(٤) راجع: حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الاثرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، جزءان، الطبعة الاولى، ١٩٤٦، الطبعة الثانية ١٩٩٣ م، ج ١، ص ١١٢.

(٥) المتحف الإسلامى سجل رقم ١٠٥٦

هذا الباب الزخارف النباتية وتعتمد على التفريعات النباتية التى تنتهى بالأوراق النباتية والتى تكاد تكون على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثيلاتها فى البابين السابقين^(١).

باب الإمام الشافعى بالإمام الليث

يتشابه هذا الباب مع باب الإمام الشافعى السابق ذكره على بعد ٥٠٠ متر من الإمام الشافعى والتى تثبت أنها أخذت من ضريح الشافعى إذ عثرنا على اسم الشافعى منحوتا عليها إلا أن تاريخها يجرى بعد تاريخ أبواب الإمام الشافعى بثلاثة أيام ومن المرجح أن هذا الباب كان موجودا محل الباب المصفح بالفضة^(٢).

وزخارف هذه الأبواب تعتمد على التكوينات الهندسية باستخدام جميع الحشوات ونجد فى الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا فى تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رؤوس وعند غلق ضلفتى الباب يتقابل كل نصف ترس فى الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر فى الحشوة الطولية المقابلة بالضلفة الأخرى، ومن الأشكال الهندسية المنفذة أيضا على البابين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية.

ويلاحظ فى الحشوات الأفقية ذات الزخارف الكتابية هيئة أخرى من الأشكال الهندسية على هيئة البحور بداخلها الزخارف الكتابية. وكذلك الزخارف النباتية التى تميز بغناها وتنوعها الشديد ويعتمد على الأفرع النباتية الملتفة والمنتوية بعناصر نباتية قوامها مراوح نخيلية وأنصافها^(٣).

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بحشوتين خشبيتين من تابوت كان بضريح الإمام الشافعى ٦٠٨ هـ / ١٢١١ م^(٤).

(١) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypt, pp. 67 - 68.

(٢) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر ٤٠، ج ٢، ص ١٥٥.

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية ٤٠، ص ١١٢.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقمى: ٤٠٨، ٤٠٩.

ويتألف كل منهما من نجمة سداسية فى الوسط تتجمع حولها مناطق سداسية ولوزات وكندات فى هيئة طبق نجمى أى جانب حشوات أخرى من معينات وسدسيات حول نجوم سداسية^(١). وقد احتوت هذه التجميعات على زخارف نباتية بلغت درجة عالية من الإتقان مؤلفة من أفرع نباتية ملتفة تنتهى بأشكال مراوح نخيلية وأنصافها فى هيئات مختلفة منها ما هو ذى تفرعات أو ما يحتوى على زخارف نباتية دقيقة أو ما يجمع بين الأسلوبين ونجد ببعضها حبيبات لؤلؤ، كما احتوت بعض الحشوات على أوراق نباتية ثلاثية وعناقيد عنب. وبأعلى وأسفل كل حشوة شريط كتابى بخط الثلث على أرضية نباتية تحتوى على آيات من القرآن الكريم^(٢).

(١) راجع: حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الاثرية، ص ١١٢.

(٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١٢٦.

التواييت

تابوت الإمام الشافعى

يعتبر من أروع المنتجات الخشبية فى العصر الأيوبي وهو مصنوع من خشب الساج على هيئة منشور مستطيل يعلوه جزء هرمى الشكل وجميع جوانبه الاربعة مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكون فى تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هى الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله^(١).

أما النصوص التى نقرأها على تابوت الإمام الشافعى، فتنقسم قسمين: قسم بالخط الكوفى مثبت على حشوة كبيرة بمقدمة التابوت وهو يتكون من أربعة أسطر، وقسم منقوش فى نهاية الجزء الهرمى الذى يعلو التابوت ويتكون من سطرين، وهو بالخط النسخ، وهو على النحو التالى:

١- عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبى عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار.

٢- المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين^(٢).

ولقد جاء اسم نجار آخر من أسرة ابن معالى على تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبي هى منبر الجامع الأقصى الذى صنع فى حلب بأمر نور الدين

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, 314.

(٢) عبدالعزيز مرروق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢٩ - ٣٠.

محمود بن زكى سنة ٥٦٤ هـ / ١١٦٨-١١٦٩ م. ونقل منها إلى بيت المقدس وعلى هذا المنبر أسماء عدة صناع منهم « سليمان بن معالى » ومن المحتمل أن صانع تابوت الإمام الشافعى هو أحد أفراد أسرة سليمان بن معالى^(١).

أما الكتابة الكوفية نصها :

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

٢ - هذا قبر الفقيه الإمام أبى عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن.

٣ - عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ - سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر^(٢).

وباب هذه التربة لا يزال معروضا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهو مكون من مصراعين عظيمين من الخشب ظاهرهما مغشى بصفائح من النحاس يزينها قطع صغيرة بارزة من النحاس كذلك على هيئة نجوم، أما باطن هذين المصراعين فتبدو فيه الحشوات الخشبية ذات الزخارف النباتية الجميلة^(٣).

تابوت أم الملك الكامل بقبة الإمام الشافعى

كما توجد بقبة الإمام الشافعى تحفة خشبية من العصر الأيوبى ترجع إلى سنة ٦٠٨ هـ / ١٢١١ م تابوت فوق قبر أم الملك الكامل^(٤).

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٣ - ٤٦٤.

(٢) والتربة التى فيها هذا التابوت الرائع بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ / ١١٧٦ م لتكون مئذنة للإمام الشافعى الذى كان له فى نفس صلاح الدين مكانة عظيمة مما دفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه، ولكن المدرسة ضاعت معالمها. راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٩ - ٣٠.

(٣) عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٩ - ٣٠.

(٤) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

وتتألف جوانبه الأربعة من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعى وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وعلى تابوت هذه الأميرة كتابة تاريخية بخط النسخ نصها:

«بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيذة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والددة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد الم رابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلطين قاعم الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق واعله واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأزق عدوهم نار انتقامك وصلة برحمتك يا أرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت فى سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها وأسكنها الجنة مع المتقين»^(١).

ثانياً : التوابيت بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

تابوت المشهد الحسينى

من أهم التحف الخشبية الأيوبية الذى نقل من المشهد الحسينى^(٢) بالقاهرة إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة. وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب طولها ١٨٥ سم، ١٣٥ سم، ١٣٢ سم. كما تنقسم هذه الجوانب إلى مناطق مستطيلة تحبسها إطارات عليها كتابات بخط النسخ الأيوبى وبالخط الكوفى، وتضم هذه المناطق المستطيلة حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال سدسة أما الكتابات المنقوشة على هذا التابوت فكلها من القرآن الكريم^(٣). (لوحة ٢٦)

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

(٢) من التحف الرائعة التى جمعت بين الكتابة الكوفية والنسخية تابوت المشهد الحسينى الذى عثر عليه ملاصقا لجدار الغرفة التى تحت أرض القبة الحالية لهذا المشهد بالقاهرة وصاحب الفضل فى العثور عليه المرحوم حسن عبدالوهاب. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٥.

(٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

ومنها على سبيل المثال «آية الكرسي»، «وما توفيقى إلا بالله»، «انصر من الله وفتح قريب»، «الملك لله»، «الملك لله»، «العزة لله»، «وما بكم من نعمة فمن الله». وهذه النصوص الكتابية على كثرتها وتنوع أشكالها لا نجد بينها جملة تحمل تاريخ الصنع أو تساعد بنصها على تحديد هذا التاريخ، ولكننا نستطيع أن نحدد العصر الذى صنع فيه هذا التابوت على وجه قريب من الصحة على أساس مقارنة زخارفه وطراز كتابته بتابوت آخر يتضمن نصا تاريخيا يشير إلى السنة التى عمل فيها ويذكر اسم الصانع الذى صنعه هو تابوت الإمام الشافعى الذى لا يزال موجودا فى قبته العظيمة^(١).

تابوت الأمير حصن الدين ثعلب ٦١٣هـ / ١٢١٦م

يوجد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثلاثة جوانب من تابوت خشبي للأمير حصن الدين ثعلب سنة ٦١٣هـ / ١٢١٦م^(٢).

وتتألف من مناطق مستطيلة تضم بعضها حشوات ذوات زخارف نباتية وبينها كتابات بخط النسخ. حيث تتكون من ثلاثة أشرطة عرضية فبأعلى الحشوة شريط كتابى ضيق بخط الثلث على أرضية نباتية وبأسفله شريط آخر أكثر اتساعا به زخارف نباتية تتكون من الأفرع الملتفة التى تنتهى بمراوح وأنصاف مراوح نخيلية وأوراق عنب ثلاثية مثقوبة الوسط أما الشريط الأخير فهو أوسعهم ومقسم إلى مربعات ومستطيلات تحصر أشرطة كتابية بخط الثلث على أرضية نباتية وشغلت المربعات والمستطيلات بزخارف نباتية من أفرع ملتفة وأوراق نباتية ثلاثية وهيئات مختلفة من المراوح النخيلية منها ما هو ذو فصين جانبيين أو اختزل فيه أحد الفصين على هيئة التواء بسيط. أما الزخارف

(١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٢٥.

(٢) رقم السجل: ٤٣٧.

الكتابية التى تشغل المساحات بين المناطق المربعة والمستطيلة فهى تبدأ بآيات قرآنية من سورتي البقرة والاعراف ثم يختم باللقاب وأسماء صاحب التابوت الأمير حصن الدين ثعلب^(١).

أما الجانب الرابع من هذا التابوت فمحفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن. وزخارفه مشابهة للجوانب السابقة كما تحتوى على النص المتضمن لتاريخ الوفاة «٦١٣ هـ ١٢١٦ م»^(٢).

تابوت الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م

تابوت السلطان الصالح نجم الدين أيوب يتوسط هذا التابوت ضريحه وتبلغ مقاساته ١,٣٠ X ٢,٣٣ م، وارتفاعها ١,٢٨ م، وتقوم زخارف هذا التابوت على ظاهرة الحشوات الخشبية حول نجوم سداسية منحوتة نحتاً دقيقاً، ومناطق مثمثة تحيط بها نجوم خماسية وكندات ونجوم ثمانية تحيط بها حشوات مجمعة وقد احتوت هذه الحشوات على زخارف نباتية محفورة حفرأ بارزاً قوامها هيئات مختلفة منها ما هو ذو فصوص جانبية يملؤها تعريقات، وقاعدة واحدة على هيئة التواء كما احتوت على أشكال مختلفة من المراوح النخيلية وعناقيد العنب، وكتب فى إطار هذا التابوت آيات قرآنية بخط النسخ على أرضية من زخارف نباتية وكتابة تشير إلى وفاة الملك الصالح نجم الدين أيوب بالمنصورة فى منتصف شهر رمضان سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م^(٣) (لوحة ٢٧).

ثالثاً: التحف الخشبية بحمائر الملك الصالح نجم الدين أيوب

يوجد عدد من التحف الخشبية الرائعة فى حمائر السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب مثل ضريحه ومدرسته وضريح زوجته شجر الدر^(٤) حيث

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, pp. 315 - 316.

(٢) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٢٥.

(٣) راجع: عبدالرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة، ص ١٩٢ - ١٩٣.

(٤) الطراز الخشبي المزين بنقوش بالحفر البارز الدقيق والمكتوب فيه بالخط الكوفي آيات من سورة الفتح والذي يحيط بتجريف للمحارب وبالجدران الأربعة يعتبر من أندر التحف الخشبية القاهرية فى العصر الفاطمي والتي أعيد استعمالها فى ضريح شجرة الدر فى سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م. راجع: عبدالرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة، ص ١٩٣ - ١٩٥.

يتضح عليهما مميزات الحفر على الخشب فى العصر الأيوبي^(١).

التحف الخشبية بضريح الصالح نجم الدين أيوب

يوجد بضريح الصالح نجم الدين أيوب مجموعة من التحف الخشبية التى يتضح عليها ملامح الحفر على الأخشاب الأيوبية منها ما يلى :

الأبواب

وأهم هذه الأبواب هو الباب المؤدى إلى حجرة الدفن يتكون من مصراعين يتكون كل منهما من ثلاث حشوات أفقية وحشوتين رأسيّتين ويزين الحشوات الأفقية تصميم هندسى قوام زخارفه عبارة عن: مستطيل مستدق الطرفين وبداخله زخارف نباتية وعلى جانبيه شكلان سداسيان يشغل داخل كل منهما زخارف نباتية قوامها ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة ومراوح وأنصاف مراوح نخيلية. أما الحشوات الرأسية فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسى قوامه نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أوتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبى خال من الزخرفة ثم إطار آخر قوام زخارفه تكوينات هندسية بداخلها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية^(٢).

الشبابيك

يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شبك من ضلعتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، ويزخرف كل ضلعة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخارف كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحتصر النجمة السداسية

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

(٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥.

وانصاف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجي على هيئة حرف كوفي متكرر ذو طابع هندسي، وبكل ركن من الأركان هذا الارخات ورقة نباتية ثلاثية. أما الفتحة الوسطى وهي أوسع من الجانبين فيشغلها أيضا شبك من ضلفتين تختلف زخارفه عن الشباكين الجانبين فيشغل كل ضلفة منها ثلاث حشوات أفقية تحصر بينها حشوتين رأسيّتين ويتوسط الحشوة الأفقية الأولى من أعلى مستطيل ذو طرفين مستدقين، وبداخله زخرفة كتابية بالخط الكوفي تقرأ «الحمد لله على نعمه» وعلى جانبيها حشوتان بداخلهما زخارف نباتية. وبأسفل الحشوة الأفقية السابقة حشوة رأسية كبيرة يتوسطها حشوة صغيرة زخارفها مشابهة للحشوات الرأسية في الضلفة السابقة، من حيث أشكال نجوم نباتية قوامها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية، وبوسط كل إطار مستطيل مستدق الطرفين بداخله كتابة كوفية. ويليهما الحشوة الأفقية الثانية، وهي مشابهة للحشوة الأفقية السابقة عدا أن العبارة الكتابية تقرأ: «الحمد لله وحده» ويليهما الحشوة الأفقية الأخيرة، وهي مشابهة للسابقتين عدا أن العبارة الكتابية تقرأ «العز الدائم»^(١).

أما الضلفة الأخرى وهي اليسرى فمشابهة للضلفة السابقة من حيث التكوين والزخرفة، عدا أن العبارة داخل الحشوات الأفقية مختلفة، فتقرأ في الحشوة الأولى «الحمد لله ببركته»، وبالحشوة الوسطى «الحمد لله وحده»، والحشوة الأخيرة تقرأ «على نعمه».

أما الفتحة التي تطل على المدارس الصالحية، ففيها شبك يتكون من ضلفتين، ويتألف كل منهما من ثلاث حشوات أفقية، تحصر بينها أربع حشوات رأسية، وقوام زخارف الحشوات الأفقية شكل سداسي في المنتصف تشغله أوراق نباتية ومراوح نخيلية وإلى اليمين واليسار حشوتان مستطيلتان بطرفين جهة الشكل السداسي، وبداخل كل منهما أوراق نباتية ومراوح نخيلية، أما الحشوات الرأسية، فيشغلها تكوينات هندسية قوامها نجمة سداسية

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٦.

بداخلها ورقة نباتية ثلاثية، ويتصل بالنجمة من أعلى ومن أسفل معينات،
وتحصر المناطق الهندسية الناتجة عن هذا بداخلها أوراق نباتية ثلاثية^(١).

يحتفظ الضريح أيضا بدولابين يقعان على جانبي المحراب، وبكل دولاب
باب من ضلفتين، ويتكون كل منها من حشوتين أفقيتين تحصران بينهما أربع
حشوات رأسية. ويزخرف كل من الحشوتين الأفقيتين نجمة سداسية في
المنتصف بداخلها ورقة نباتية ثلاثية وإلى يمين ويسار النجمة السداسية مناطق
سداسية متماسة الرؤوس بداخلها أوراق نباتية ثلاثية، ويحف بها من أعلى
ومن أسفل مراوح نخيلية وأنصافها. أما الحشوات الرأسية، فيزخرف كل منها
نجمة سداسية في المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية، وتتصل بالرأسين
العلوي والسفلي للنجمة نصفًا نجمتين سداسيتين بكل منهما زهرة زنبق
بداخلها ورقة نباتية ثلاثية، وبالمناطق المحصورة بين هذه الأشكال النجمية
أوراق نباتية ثلاثية، ويشغل إطار الحشوات الرأسية زخارف نباتية عبارة عن
ورقة نباتية متكررة^(٢).

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٦.

(٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥-١١٧.

التحف الخشبية بمدرسة الصالح نجم الدين أيوب

باب المدرسة الصالحية^(١)

الباب مصنوع من نوعين من الخشب، خشب الصنوبر، وخشب الساج ومصراعه مكوّن من حشوات مجمعة متنوعة الأشكال.

ويتكوّن كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية ويدخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيّتين كبيرتين تعتمد في زخرفتها على ظاهرة الحشوات المجمعة التي تكون تصميمًا هندسيًا قوامه نجمة سداسية في المنتصف تحيط بها حشوات هندسية ويشغل هذه التجميعات الهندسية زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية وأوراق نباتية ثلاثية. ويحيط بهذه الحشوات ثلاثة أشرطة كتابية، الشريطان الخارجيان بالخط الكوفي على أرضية نباتية والكتابة عبارات دعائية منها «البركة الكاملة» «النعمة الشاملة» «السعادة الدائمة» وأيضًا «الأعمال بالنيات» «الندم توبة» «الحرب خدعة». أما الشريط الأوسط فهو بخط النسخ على أرضية نباتية أيضًا، وبين الحشوات الأفقية والحشوات الرأسية توجد أشرطة زخرفية ضيقة قوام كل منها أوراق نباتية محصورة بين زخارف على هيئة حروف كوفية متكررة^(٢).

رابعاً: التحف الخشبية بضريح الخلفاء العباسيين وشجر الدر

بأسفل الحشوات الحصية بارتفاع ثلاثة أمتار من سطح ضريح الخلفاء العباسيين إفريز خشبي يؤزر الجدران الأربعة الداخلية عليه كتابات بالخط الثلث باللون الأبيض تشتمل على نصوص قرآنية من سورة الفتح والنور. كما يوجد بهذا الضريح ثلاثة أبواب وثمانية تراكيب (لوحة ٢٩) أقدمها باسم أبو نادله وهذه التركيبة مكونة من قاعدة رخامية يحيط بأعلىها إطار

(١) المقاييس: ارتفاع المصراع ٤,٧٥ م، العرض ١,٥٥ م بمتحف الفن الإسلامي رقم سجل ٦٠٢

(٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ٨٤.

خشبي عليه كتابات بخط النسخ الأيوبي تدعو له بالرحمة وتسجل تاريخ وفاته في ١٠ ربيع ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م. كما يوجد بضريح شجر الدر افاريز خشبية منها افريز عرضه ٤٦ سم يرتفع عن الأرض بمقدار ٢,٨٣ م وهذا الإفريز يحيط بالجدران الأربعة من الضريح بما في ذلك فتحات الأبواب وتجويف المحراب، وأيضا يوجد إفريز خشبي آخر عليه كتابات نسخية باللون الأبيض ذكر فيه اسم صاحبة الأثر وهي «عصمة الدنيا والدين والدة المنصور خليل»^(١).

خامساً: الخشوات الخشبية الأيوبية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

وصلنا من العصر الأيوبي أيضا نماذج من صناعة تشبيكات الخشب الخراط المعروف بالمشربيات^(٢) ومنها شراعة باب^(٣)، وكان أصلها من ضريح السيدة نفيسة، ويرجع إلى تاريخ ترميم الضريح في سنة ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م. وتأخذ الشراعة شكل عقد يحيط به إطار به نصوص قرآنية، على أرضية من الزخارف النباتية، وذلك بخط ثلث جميل ويضم العقد من أعلى خمسة أسطر بخط الثلث أيضا نصها: «رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت إنه حميد مجيد هذا مشهد السيدة نفيسة ابنة الحسن بن زيد بن أمير المؤمنين على ابن أبي طالب صلوات الله عليهم أجمعين توفيت السيدة نفيسة صلوات الله عليها في شهر رمضان المعظم سنة ثمان ومايتين».

وأسفل هذا النص شريطان عرضيان من خشب الخراط يحتويان على كتابة كوفية من القرآن الكريم نصها: «أما يريد الله ليذهب (عنكم) الرجز أهل

(١) راجع: حسنى نوبصر، العمارة الإسلامية في مصر، عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة الزهراء، ١٩٩٦ م، ص ٩٨.
(٢) هذه الطريقة تقوم على تجميع قطع صغيرة من الخشب المخروط على أشكال مختلفة حتى تبدو كأنها شبكة منسوجة من قطع خشبية صغيرة بينها فتحات تكشف عما وراءها وكانت تجمع معا على هيئة خاصة وينشأ عن تجميعها زخارف شتى من أشكال نباتية أو كلمات عربية أو مزهريات أو غير ذلك، وهو ابتكار إسلامي جاء تحت ضغط العوامل الجوية وقلة الموارد الطبيعية من الأخشاب، ويضاف إلى ذلك النظام الاجتماعي الذي كان يفرض الحجاب على السيدات، وهذه الطريقة التي استخدمت لسد نوافذ المنازل والقصور تساعد على دخول الضوء والنسيم إلى الداخل وتمكن في نفس الوقت السيدات من مشاهدة ما يجري في الخارج دون أن يراهن من هو بالخارج. راجع: عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والاندلس ح ٢ ص ١٥٧ - ١٥٨.
(٣) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم سجل: ١٦٥٥.

البيت ويظهركم تطهيرا» وقد طعمت الكتابة بالعاج وبأخشاب ثمينة، كما امتازت بالتحوير الشديد وبأنها غير منقوطة أما ظاهر الشراعة فيتألف من أجزاء للسابق يضم القسم العلوى خمسة أسطر من خط الثلث، به دعوات وصلوات على سيدنا محمد وآل البيت، ولكل أسلوب النص أقرب إلى العبارات الشيعية منه إلى العبارات السنية المألوفة، ويلى هذا أربع حشوات بها آيات قرآنية^(١).

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية^(٢).

كما توجد قطعة خشبية هامة مؤرخة بربيع الأول من سنة أربع وتسعين وخمسمائة^(٣) كانت على عتب باب قيسارية فى سوق بمصر السفلى طولها ١٢ و ٢م^(٤) وهذه القيسارية كانت وقفا من بين الأوقاف العديدة التى أوقفها الناصر صلاح الدين الأيوبي على خانقاة سعيد السعداء، عليها كتابة بخط النسخ يظهر عليها بجلاء مميزات الكتابة النسخية الأيوبية وتشتمل القطعة على أربعة أسطر طويلة يمكن قراءتها على النحو التالى:

١ - العزة لله وحده.

٢ - اللهم ارحم الملك الناصر صلاح الدنيا والدين و(ا)رضى عنه الذى

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٧ - ١١٨.

(٢) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ٢٠٩٩.

(٣) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٠ صالة ٥

(٤) يؤكد هذا النص ان القيسارية المشار إليها كانت قد أوقفت على صوفية خانقاه سعيد للسعداء والذى أوقفها هو السلطان الناصر صلاح الدين وان أخاه العزيز عثمان كان قد أمر بعمل باب جديد لها ونقش عليه النص السابق . راجع: المقرئى، الخطوط، ج ٢، ص ٤١٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص ٥٠، دولت عبدالله، معاهد تزكية النفوس فى مصر، مطبعة حسان بالقاهرة، ١٩٨٠م، ٧٥ - ٧٧، عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية فى مصر فى العصرين الأيوبي والملوكى، مكتبة مديولى، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٢٣٠ - ١٣٣.

أنعم على الصوفية بهذه القيصرية وأوقفها على نفيعهم التي تعرف بدار السعيد السعداء^(١) المحروسة القاهرة.

٣ - مما أمر بهذا الباب الجديد والفتح السعيد سيد الملوك والعبيد عماد الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين عضد الدولة القاهرة تاج الملة الزاهرة نظام العالم فلك.

٤ - المعالي الملك العزيز عثمان بن يوسف بن أيوب ظهير أمير المؤمنين خلد الله ملكه في تاريخ. ربيع الأول سنة أربع وتسعين وخمسمائة وصلى الله على محمد وآله وأصحابه أجمعين^(٢). (لوحة ٣٠)

كما وصلنا. من العصر الأيوبي تحف خشبية قليلة من الخشب المطعم بالعاج التي تمتاز نقوشها بالعناية الفائقة. ومن الطبيعي أن تظل الأساليب الفاطمية متبعة في الحفر على العاج في العصر الأيوبي وعلى أية حال فقد وصلتنا تحفة من العاج تنسب إلى العصر الأيوبي^(٣).

(١) دار سعيد السعداء: وهو الاستاذ قنبر ويقال عنبر وربما كان اسمه بيان ولقبه سعيد السعداء أحد الاستاذين المحنكين خدام القصر عتيق الخليفة المستنصر قتل في سابع شعبان سنة أربع وأربعين وخمسمائة ورمى برأسه من القصر ثم صلبت جثته بباب رويله من ناحية الخرق (باب الخلق حاليا) وكانت هذه الدار مقابل دار الوزارة فلما كانت وزارة العادل رزيق بن الصالح طلائع ابن رزيق سكنها وفتح من دار الوزارة إليها سردابا تحت الأرض ليمر فيه ثم سكنها الوزير شاور بن مجير في أيام وزارته ثم ابنه الكامل فلما ملك صلاح الدين البلاد عمل هذه الدار برسم الفقراء الصوفية الواردين من البلاد الشاسعة ووقفها عليهم سنة تسع وستين وخمسمائة وأوقف عليها أوقاف عديدة. راجع: المقرئ، الخطط، ج ٢، ص ٤١٥.

(٢) راجع: Berchem M.V., Carpus Inscriptionum, Paris, 1903, pp. 645 - 646.

(٣) محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم ١٣٣٣.

الزجاج فى العصر الأيوبي

لقد بلغت صناعة الزجاج فى مصر والشام فى العصر الأيوبي درجة كبيرة من الرقى والازدهار، فقد سارت هذه الصناعة على النهج والأساليب التى كانت متبعة فى العصر الفاطمى^(١).

وقد شهد هذا العصر ظهور أساليب صناعية وزخرفية جديدة بدأت منذ العصر الأيوبي واكتمل نضوجها فى العصر المملوكى مثل الزخرفة بالمينا وعلى الرغم من أن مصر والعراق وإيران ساهمت بنصيب وافر فى إنتاج الزجاج المموه بالمينا إلا أن فضل تقدم وازدهار هذه الصناعة يعود إلى سوريا^(٢).

فصنعت بهذا الأسلوب الأوانى الكثيرة من الأكواب والكؤوس والدوارق والقماقم والصحاف والطسوت والشماعد وغير ذلك وكلها اتسم بالرشاقة والانسيابية التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبي^(٣).

كما أمر صلاح الدين برعاية عمال الزجاج ومساعدتهم فى فتح مصانعهم وأغدق عليهم المال رغم انشغاله فى الحروب الصليبية ولقد تأثر عمال الزجاج بالحروب. ولما تولى ابنه العزيز عماد الدين مصر جاهد على زيادة الإنتاج وكان بينه وبين أخيه الأفضل والى دمشق منافسة فى إنتاج الزجاج كما كانت الاسكندرية من أكبر أسواق العالم لبيع المنتجات الزجاجية المزركشة ذات الطابع العربى^(٤).

ولقد بلغت صناعة التحف الزجاجية الأيوبية فى مصر والشام برعاية سلاطين بنى أيوب وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف المذهبة

(١) راجع: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ١٦٣.

(٢) راجع: ديمان، الفنون الإسلامية، ص ٢٣٨.

(٣) راجع: عبدالرؤف على يوسف، الزجاج، كتاب القاهرة، ص ٣٣٩.

(٤) رؤوف نحاس، صناعة الزجاج، ص ٥٢.

والمموهة بالمينا^(١) وطبيعى أن أصول هذه الصناعة ترجع إلى العصر الفاطمى حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالالوان التى تبدو كأنها البريق المعدنى. وكانت الزعامة فى إنتاج هذا الزجاج المموهة بالمينا للشام ومصر حيث أقبل صناع الزجاج منذ القرن السابع الهجرى على استعمال الرسوم الآدمية فى زخارفهم وكانوا يضعونها فى أشرطة، ومناطق مستطيلة أو دائرية كما شملت رسوم لمناظر وموضوعات تصويرية تكاد تشبه ما نفذ على المواد الأخرى فى تلك الفترة^(٢).

كما اتسمت أشكال الأوانى الزجاجية بالرشاقة والانسيابية التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبي، ليس من حيث الشكل فقط. بل من حيث الزخارف الحيوانية والنباتية التى دبت فيها الحياة مرة أخرى بعد أن زال عنها أسلوب سامراء المحور. وقد حظى الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية مثل « العمر السالم والجد الصاعد والإقبال »، « الدولة الباقية والسلامة الدائمة » و « العافية والنعمة السابغة والراحة »، « والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد » وكلها مكتوبة بالخط النسخى. ويمكن تقسيم الزجاج الذى صنع فى العصر الأيوبي اعتمادا على زخارفه إلى مناطق وتواريخ معينة، فنسب إلى الرقة الزجاج المزخرف بالحبيبات التى ظهرت على الكؤوس ذوات الفوهات المتسعة والأشرطة الكتابية المحصورة داخل مناطق مستطيلة وجعلها من أهم مميزات زجاج الرقة كما حدد الفترة الزمنية لزجاج سوريا (١١٧٠ - ١٢٧٠ م). وزجاج دمشق ما بين (١٢٥٠ إلى ١٣١٠) وزجاج القسطنطينية (١٢٧٠ إلى ١٣٤٠ م)^(٣).

(١) وطريقة الترميم بالمينا ظهرت لأول مرة فى العصر الأيوبي ثم ذاعت فى العصر للمملوكى، وهى تلخص فى رسم الزخارف بالمينا على جدار الزجاج، والمينا هى عجينة تتكون من الأكاسيد المختلفة التى تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة ريشة ثم تتحول إلى محلول بواسطة الحرارة. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١١٣.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٠٢.

(٣) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ١٦٣.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١) بقنينة من الزجاج المموه بالمينا باسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف الثانى سلطان حلب المتوفى سنة ٦٥٨ هـ / ١٢٦٠ م وتمتاز هذه القنينة بالرقعة والتناسب فهى ذات رقبة طويلة رشيقة تزينها حلية دائرية بارزة ولها فوهة منفرجة قليلا والبدن ذات أكتاف مائلة، أما الجزء الأسفل فينحدر باستدارة إلى الداخل وله قاعدة مرتفعة مخروطية الشكل تنتهى من أسفل بحلقة بارزة وزخارف الفوهة عبارة عن أشرطة دائرية بسيطة وتحمل الرقبة كتابة مذهبة بحروف الخط النسخ الأيوبي تشتمل على اسم السلطان الناصر صلاح الدين يوسف^(٢).

أما البدن فمزخرف بالتذهيب والمينا برسوم نباتية دقيقة داخل ثلاث جامات^(٣). كما يحتفظ القسم الإسلامى بمتحف برلين بقنينة من الزجاج المموه بالمينا ارتفاعها ٢٨ سم، ومحيطها ٥٩ سم وعليها تذهيب والمينا متعددة الألوان ويحتوى على شريط عريض رسم عليه مناظر تصويرية ظهرت بكثرة على منتجات العصر الأيوبي وهى مناظر للعبة الكرة والصولجان (البولو) (لوحة ٣١) حيث رسم اثني عشر فارسا من لاعبي الصوالة وحول رؤوسهم هالات وفوق هذه المنطقة افريز من رسوم حيوانات تعدو خلف بعضها يفصل بينها ثلاث دوائر صغيرة شغلت كل دائرة بوريدة ذات خمسة فصوص وفوقها رسوم فروع نباتية محرفة عن الطبيعة تعلوها رسوم الطيور^(٤). وزجاج هذه القطعة دقيق الصنعة وبه تضليع بسيط ويمكن من خلال مقارنة هذه القطعة وزخارفها بمنتجات العصر الأيوبي نجد أنها تتشابه فى كثير من الزخارف مع تحف الملك الصالح نجم الدين أيوب مما يجعلنا ننسب هذه القطعة إلى العصر الأيوبي فى فترة الصالح نجم الدين أيوب وأنها صنعت فى مدينة دمشق^(٥).

(١) سجل رقم: ٤٢٦١

(٢) السلطان الناصر صلاح الدين يوسف: راجع ترجمته فى الجزء الأول، ص ١٧٠.

(٣) راجع: عبدالرؤف على يوسف، الزجاج، كتاب القاهرة، ص ٣٣٩.

(٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٨١.

(٥) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٠٢.

ومن جهة أخرى يتضح ازدهار وتقدم وتنوع المنتجات الزجاجية فى العصر الأيوبي من خلال دراسة تصاوير المخطوطات الأيوبية التى حملت الكثير من أشكال التحف الزجاجية وكذلك وصلنا رسوم لمشكاوات زجاجية وردت فى الشريط الزخرفى بالحائط الداخلى بقبة الإمام الشافعى على هيئة البدن المتفخ والقاعدة المستقيمة والفوهة المتسعة كما يزخرف هذه المشكاوات أشكال المراوح النخيلية وأنصافها، ومنها ما ورد على صنع العقد الحجرى بإحدى نوافذ المدارس الصالحية وهى تتفق مع أشكال المشكاوات بضريح الإمام الشافعى من حيث الشكل العام^(١). كما خلا كل منها من المقبضين الجانبيين وبينما نجد القاعدة فى مشكاوات الإمام الشافعى على هيئة خط مستقيم نجدها فى المدارس الصالحية مختلفة ويخرج من منتصف كل قاعدة زهرية بأعلاها زخارف نباتية وأيضاً وصلنا عدد من أشكال المشكاوات نفذت على بعض شواهد القبور الأيوبية تتفق جميعها مع هيئة المشكاة فى تصاوير مخطوطة مقامات الحريرى^(٢).

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

(٢) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ٦٥، ورقة ٨٤.

النحت فى العصر الأيوبي

ازدهرت صناعة النحت على الحجر والجص فى العصر الأيوبي ويشهد بذلك معظم ماوصل إلينا من العمائر الأيوبية فعلى الرغم من قصر الدولة الأيوبية فى مصر والشام واليمن إلا انها تركت بصمات واضحة فى شتى النواحي المعمارية ومنها النحت ويتضح هذا فى القسم الأسفل من مئذنة الباب الأخضر بالمشهد الحسينى بالقاهرة، وزخارف مئذنة المدرسة الصالحية وقبة السادات الثعالبية وغيرها مما يوضح أن هذه الزخارف قريبة من مثيلها فى المغرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجرى/العاشر والحادى عشر الميلادى^(١).

فلقد انشئت المدارس الدينية السنية وتطورت بذلك عمارة المسجد فأصبح يتكون من صحن وإيوانين أو أربعة إيوانات كما أنشئت فى هذا العصر كثير من الخانقاوات وهى الدور المخصصة لإقامة الصوفية بالإضافة إلى ازدهار العمارة الحربية وتطور مع رقى الابنية فن النحت على الحجر والرخام^(٢).

ومن الأمثلة الدالة على تقدم وازدهار فن النحت فى العصر الأيوبي الزخارف الجصية والرخامية بضريح الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ/١٢٤٢ م) منها حشوة مستطيلة من الجص تحيط بطاقة المحراب ويتوسط هذه الحشوة عقد منكسر ملء داخله بالمقرنصات كما يحيط به إطار من الكتابات الكوفية على أرضية من الزخارف كما يعلو كل باب من الداخل حشوة مستطيلة من الجص يتوسطها عقد منكسر ملء داخله بصفين من الأضلاع المشعة مزخرفة بكتابات كوفية وأيضاً تتكون منطقة الانتقال من الداخل من صفين من حنايا كل صف من ثلاث حنايا أفقية مكسية بالجص ومزخرفة بتكوينات هندسية ونباتية بألوان

(١) ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٣٦

(٢) راجع: حنى نوبير، العمارة الإسلامية فى مصر، عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة الزهراء، ١٩٩٦م، ص ٢٠١.

ذهبية حمراء وسوداء تشبه إلى حد كبير جلود الكتب بالإضافة إلى الشبائيك الجصية ذات الزجاج المعشق. كما يوجد أيضا بضريح شجر الدر حشوات مستطيلة من الجص يتوسطها عقد منكسر ملء بالمقرنصات ذات الدلايات بينما زخرف الإطار الخارجى بكتابات نسخية على أرضية من الزخارف النباتية وهذه الكتابات من سورة الفتح^(١).

ولقد وصلنا عدد كبير من شواهد القبور وكذلك النصوص التأسيسية التى يتضح عليها أسلوب فن النحت على الحجر والرخام فى العصر الأيوبي وأسلوب الكتابة التى كانت تتم بطريقتين الأولى بالحفر الغائر وهى أقدم الطرق وأيسرها والأخرى الحفر البارز وهى تتطلب تصميمًا كتابيًا سابقًا وعناية خاصة فى التنفيذ فكانت هذه الطريقة تتم بإعداد الشاهد ثم تخطيطه أولا بخطوط أفقية على مسافات متساوية ثم يكتب النص فوقها بالمداد وباستخدام القلم ثم يتم حفر ما حولها بآلات دقيقة ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء^(٢).

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور^(٣) واستخدام خط النسخ على البعض الآخر^(٤) وكذلك استخدام الخطين معا على شواهد أخرى^(٥).

وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبًا إلى جنب^(٦). كما ظهر على بعض الشواهد^(٧) زخارف على هيئة محراب يرتكز على عمودين

(١) راجع: حنى نويسر، العمارة الإسلامية، ص ١١٠.

(٢) راجع: إبراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٨٥، مايه داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧ - ١٨ م)، مكتبة النهضة، ١٩٩١، ص ٦٨، ٨٣.

(٣) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ٣٥٢٣، ٣٥٣٦، ١٧٠٣، ٤٣٩٤، ١٥٠٠، ٣٥١٥، ٢٦٧٣، ٣٧٩٢.

(٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ٥١، ٥٣، ١٠٠، ٣٥٣٦، ٣٥٢٣، ٤٣٩٤.

(٥) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ١٧٠٣، ٣٧٩٢، ١٧٠٤، ٢٣٨٧.

(٦) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص

(٧) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ٥١، ١٠٠، ٦٧٣٨، ٦٧٣٩، ١٢٥٣.

يتدلى من عقده مشكاة، وكذلك فقد ظهر على عدد آخر من شواهد القبور الأيوبية^(١) العديد من الألقاب التي شاعت خلال العصر الأيوبي^(٢). وأيضاً وصل إلينا بعض شواهد القبور تحمل توقيع ناقشها منها شاهد^(٣) يحمل توقيع نصه «عمل محمد بن الحاج»، وعلى شاهد آخر^(٤) توقيع يقرأ على النحو التالي «عمل عبد الرحمن ابن أبي حرمي وابن أخيه محمد ابن بركات»^(٥). وأخيراً فقد وصلنا العديد من النصوص التأسيسية التي تحمل مميزات الكتابة في العصر الأيوبي^(٦).

(١) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل ٥١١، ٥٣، ٦٧٣٧، ١١٧٠٣، ١٢٥٣.

(٢) راجع: Wiet G., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Steles Funeraires, Tome 6, Le Caire, 1939, pp. 200 - 215.

(٣) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل: ١٠٠.

(٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل: ٥١.

(٥) راجع: Wiet G., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Steles Funeraires,, pp. 214 - 215.

(٦) راجع: Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Sýria, 1922, pp. 307 - 328.

الزخرفة بالفسيفساء والألوان المائية

الفسيفساء: كلمة مشتقة من اللغة اليونانية والمقصود الموضوعات الزخرفية المؤلفة بواسطة جمع أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيت بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت، وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية، وقد امتاز الفن الإغريقي المتأخر والفن الروماني بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصويرية وأكثر ما استخدمت في الرسوم على الأرض. بينما امتاز الفن البيزنطي بالفسيفساء الزجاجية التي استعملت في رسوم الجدران والقبوات وقد استعمل الفنانون في العصر الإسلامي المكعبات الزجاجية الصغيرة ولكنهم جمعوا معها في بعض الأحيان المكعبات الحجرية والصدفية^(١).

وقد استمرت ابتداء من فسيفساء قبة الصخرة^(٢) وفسيفساء الجامع الأموي بدمشق وحتى ظهرت في بعض المحارب الأيوبية مثل طاقية محراب قبة الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٧هـ / ١٢٤٩ م. وكذلك تغطي طاقية محراب ضريح شجر الدر بالفسيفساء الزجاجية الملونة (لوحة ٣١) على هيئة شجرة باللون الأخضر حددت تفاصيلها باللون الأزرق والأبيض كل ذلك على أرضية من الفسيفساء الذهبية وكذلك الزخرفة بالألوان المائية ظهرت بقبة الخلفاء العباسيين حيث زخرفت القبة بأشكال نجمية متعددة منها الذهبي والأحمر والأخضر والأسود وتعد زخارفها من أجمل زخارف الآثار في مصر بل العالم الإسلامي^(٣).

(١) راجع: ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٤٣.

(٢) راجع: Morguerite G., La Jérusalem Musulmane, Suisse, 1978 pp. 45 - 59.

(٣) راجع: حنى نويسر، العمارة الإسلامية في مصر، ص ٩٩.

كما توضح الكتابات الكوفية التى برقبة القبة الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية عامة^(١).

التجليد

عنى المسلمون بتجليد الكتب^(٢) وتفوقوا فى هذا الفن تفوقا ظهر أثره فى صناعة التجليد بأوربا فى العصور الوسطى وامتازت جلود الكتب الإسلامية بزخارفها الجميلة من الرسوم الهندسية ورسوم الحيوان والطير بل والرسوم الآدمية^(٣).

أيضا كانت جلود الكتب الإيرانية والتركية أكبر تنوعا من جلود الكتب المصرية والمغربية فكانت الأولى تشتمل فى أكثر الأحيان على رسوم مناظر طبيعية أو آدمية أو حيوانية بينما كانت زخارف الثانية تتألف من رسوم هندسية أو أشكال متعددة الأضلاع مجتمعة بعضها بجوار بعض فى شكل أطباق نجمية وكان بعضها يحتوى على صرة أو جامة فى وسطه وعلى أرباع صرر فى الأركان وقوامها زخارف هندسية أو نباتية^(٤).

(١) تشابه الكتابة الكوفية المضفوفة التى على رقبة القبة مع مثلجتها على التحف المعدنية الأيوبية . راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٣٢.

(٢) كان شكل الكتاب قبل الإسلام على هيئة الدرج أو الملف « Roll » وكان يتخذ عادة من البردى الذى يعمل على هيئة صفحات يلصق بعضها ببعض فى شكل طولى ثم تطوى لتصبح على هيئة أسطوانة ولم يكن فى حاجة إلى غلاف، ثم تغير هذا الشكل وأصبح مكونا من صحائف مربعة أو أقيّة أو عمودية وهى الصورة المألوفة للكتاب حتى الآن وقد مست الحاجة حيثذ إلى التغليف حفظا لصاحف الكتاب من الضياع . راجع: محمد عبد العزيز رزوق، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م، ص ٢١٤، هامش ٢ .

(٣) تعلم المسلمون أساليب التجليد من القبط ونقلوها إلى سائر أنحاء الدولة الإسلامية وكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية. ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المنشأة وعرف المسلمون فن التجليد بطريقة الدق كما استخدموا التخريم والدهان والتليس بالقماش وكانوا ينطعون الجلد بالرسم الذى يرودنه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك واستخدموا فى بعض الأحيان طريقة قوامها طيقتان من الجلد تلصق إحداها فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة فى الطبقة العليا . راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٢٩ .

أن غنى المكتبة العربية بإنتاجها الضخم فى العصر الأيوبي ليدلنا على حركة علمية ناشطة وثقافة ممتازة تنوعت فروعها وحمل لواءها أعلام نابغون فمن فقهاء على المذاهب الأربعة إلى نحاة، ولغويين، وعروضيين، ومحدثين، ومفسرين، ومقرئين، ومتكلمين، ورجال أدب وبلاغة، ومؤرخين، وجغرافيين، وعلماء بعلوم الأوائل من منطق، وفلسفة، وسياسة، وطب، ورياضة، وموسيقى، ولم يخل العصر من فلكيين، ومنجمين وساعد على ازدهار هذه الحركة انتشار دور العلم فى أرجاء مصر والشام وما أُلحق من خزائن الكتب وما كان العلماء يستطيعون أن يصلوا إليه من أسمى المناصب فى الدولة وما كانوا يظفرون به عند الخلفاء والسلاطين من تشجيع وتقريب وما نالوه عند الشعب من إجلال وتقدير^(١).

فقد كان نور الدين محمود يجلب العلماء ويحتفى بكبارهم ويسكنهم الشام ويبنى لهم المدارس ويغدق عليهم المرتبات ويكاتبهم بخط يده وكان متبحرا فى الشرع^(٢). واقتدى به صلاح الدين الأيوبي حيث كان مجلسه حافلا بأهل العلم يتذاكرون فى أصناف العلوم وهو يحسن السماع والمشاركة حتى صار لكثرة مخالطته للعلماء وأخذ عنهم كأنه من كبار الفقهاء وكان يحفظ القرآن الكريم والتنبيه فى فقه الشافعى وديوان الحماسة لأبى تمام. ومن بعده ابنه العزيز عثمان كان مثقف سمع الحديث بالاسكندرية والقاهرة وهو الذى رحب بمقدم عبد اللطيف البغدادى إلى مصر وأجرى عليه من بيت المال ما يزيد على كفايته واستقدم الحسن بن الخطير من القدس وأغدق عليه حتى أغناه^(٣).

ثم كانت مساهمة العادل قليلة فى النهضة الفكرية لانصرافه إلى الحياة السياسية حتى جاء الكامل الذى كان يحب أهل العلم ويؤثر مجالستهم وعنده

(١) راجع: أحمد أحمد بدوى، الحياة العقلية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار نهضة مصر بالقاهرة، ١٩٧٢، ص ٤-٥.

(٢) راجع: ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، ج ١١، ص ١٨٢.

(٣) راجع: أحمد أحمد بدوى، الحياة العقلية، ص ٥-٦.

شغف بسماع الحديث النبوى وبنى له دار الحديث الكاملية بالقاهرة، وجعل عليها أوقافا وكان يناظر العلماء كما كان يجلس كل ليلة جمعة مجلسا لأهل العلم ويشارك فى المناقشات التى تجرى فيه وهو الذى أغرى الزواوى صاحب الألفية فى النحو بالقدوم إلى مصر^(١).

وكان المعظم عيسى عالما فقيها، نحويا، لغويا ومن بعد ابنه الناصر داود كان يحب العلم ويقدم أهله ثم كان الصالح نجم الدين أيوب مع عدم ميله إلى العلم ولا مطالعة الكتب يجرى على أهل العلم المعاليم والجرايات^(٢).

هذا دفع بصناعة التجليد للأمام فى القرنين السادس والسابع للهجرة ١٢/١٣ الميلادى حيث شاع استخدام الورق المغلف بالجلد فى تجليد الكتب ولم يعد استخدام البردى أو الخشب لهذا الغرض إلى جانب استخدام صفائح الذهب المرصع بعضها بالأحجار الكريمة فى تغليف المصاحف أما الزخارف فنجد السرة التى تتوسط المتن وعناصر زخرفية قائمة فى الأركان الأربعة للمتن على أن هذا لم يمنع المجلدين من الاستمرار على التقاليد السابقة من حيث ملء أرضية المتن بأشكال هندسية وزخارف نباتية^(٣).

وعلى الرغم من ندرة النماذج التى وصلتنا من جلود الكتب الأيوبية إلا أن المصادر التاريخية تفيد بأن هذا الفن قد بلغ درجة كبيرة فى العصر الأيوبي فقد ورد أن صلاح الدين الأيوبي قدم هدية إلى نور الدين محمود منها خمس ختمات أحداها من ثلاثين جزءاً مغشاة بأطلس أزرق ومضببة بصفائح ذهبية وعليها أقفال ذهب مكتوبة بخط ذهب وأخرى من عشرة أجزاء مغشاة بديباج فستقى^(٤).

(١) هو يحيى بن عبدالمعطى بن عبد النور من قبيلة رواوة إحدى قبائل المغرب ولد بها عام ٥٦٤ هـ / ١١٦٨ - ١١٦٩ م ودرس الفقه والنحو هناك ثم رحل إلى المشرق ومكث مدة طويلة فى دمشق وقد هياته دراسته لأن يصبح أحد أئمة عصره فى النحو واللغة ولما رار الملك الكامل دمشق رغبه فى الانتقال إلى مصر فسافر إليها وتصدر بجامع عمرو بن العاص لإقراء النحو والأدب به وقرر له على ذلك مرتبا . راجع: أحمد أحمد بدوى، الحياة العقلية . ص ٢٠٥.

(٢) راجع: أحمد أحمد بدوى، الحياة العقلية . ص ٩ - ١٠ .

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية . ص ٢١٩ .

(٤) راجع: المقرئى، السلوك، ج ١، ق ١٣، ص ٧٦ .

كما جاء عن القاضي الفاضل انه كان يقتنى الكتب من كل فن ويحتلبها من كل جهة وكان له مكتبة بلغ عدد كتبها ١٢٤ ألفاً^(١).

وتحتفظ دار الكتب المصرية بنماذج ترجع إلى الأربعين عاماً الأخيرة من العصر الأيوبي وترجع أهميتها إلى انها تغلف مخطوطات مؤرخة وهى بذلك تعطينا فكرة حول طريقة الصناعة والأشكال الزخرفية التى استخدمت فى العصر الأيوبي^(٢).

ومن هذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر ما يلى:

- مجموعة نسخ من أجزاء كتاب الحاوى الكبير تصنيف الشيخ الإمام أبى الحسن على بن حبيب الماوردى (ت ٤٥٠ هـ / ١٠٥٨ م) منها الجزء الثالث، السابع، والثامن، والتاسع تم نسخهم فى العاشر من ربيع الثانى سنة ٦١٢ هـ / ١٢١٥ م^(٣). بخط الفتح الثمين عليه غلاف من الجلد البنى ويزخرف غلافه منطقة مستديرة حولها ستة فصوص نصف دائرية وتخرج من بينها ومن قمة كل فص شكل سهم بقاعدته ثلاث نقط صغيرة ولها أركان مثلثة تملؤها خطوط معكوفة، و الاطار يزخرفه شريط من جدلية مزدوجة وللكتاب لسان ذو خمسة اضلاع به نفس الإطار والأركان ويتوسط متنه دائرة صغيرة متماسة مع دائرة خارجية مكونة بما يشبه الهلال^(٤) وداخل تلك الدائرة الخارجية معين تملؤه نقط مذهبة حولها خطوط معكوفة، ويفصل بين الغلاف الخلفى واللسان قنطرة بقدر سمك الكتاب يتوسطها شريط به نفس الخطوط المعكوفة^(٥).

- نسخة من الجزء الثالث من كتاب شرح التبصرة المسمى بالتذكرة فى الفقه تأليف الشيخ أبى بكر محمد البيضاوى كتب فى سنة ٦٢١ هـ / ١٢٢٤ م

(١) راجع: المقرئى، الخطوط، ج ٢، ص ٣٦٧.

(٢) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الاداب - جامعة القاهرة، ١٩٧٢م، ص ١٢ - ١٥.

(٣) أرقام: ١٩٠، ١٩١ فقه شافعى طلعت بدار الكتب المصرية.

(٤) توجد اختلافات زخرفية بسيطة بين الاجزاء. راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر، ص ١٣، عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢١.

(٥) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر، ص ١٣.

عليه غلاف من جلد بنى، ويتوسط المتن ثلاث دوائر متداخلة تملؤها خطوط معكوفة داخلها نقط مذهبة وحول محيط الدائرة الخارجية صف من دوائر متجاورة، داخل كل منها وريدة سداسية والأركان مثلثة فى زوايا المتن بداخل كل منها نفس الوريدة السداسية، وخارجها وريدتان أخريان يخرج منهما إشعاع، أما الإطار الخارجى فهو عبارة عن شريط مضغوط به عناصر من جدلية مزدوجة^(١).

- نسخة من كتاب « منتهى السلوك فى علم الأصول » تأليف جمال الدين أبى عمر وعثمان بن عمر المعروف بابن حبيب المتوفى ٦٤٦ هـ / ١٢٣٨ م بخط يحيى بن محمد بن على الحنفى مؤرخ فى أول رمضان سنة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م، ويغلفه جلدة ذات لون بنى يتوسط المتن فيها منطقة بها دائرة يحيط بها ثلاث دوائر أكبر ويملاً الدائرة الداخلية دوائر صغيرة متشابكة نتج من تشابكها وتجاورها شكل ورقة رباعية البتلات كما يملأ كل دائرة شبه معين به ورقة من أربع بتلات وحول محيط المنطقة أنصاف دوائر متجاورة بينها أنصاف دوائر متجاورة أصغر منها ويخرج من بينها خطوط إشعاعية، أما الإطار فعبارة عن شريط محدد بخط زجاجى بداخله ورقة من زهرة وكل اثنين تحصران بينهما ورقتين ثلاثيتين فى وضع معكوس. كما وصلنا الجزء الأول من كتاب « التهذيب فى الفقه » تصنيف الشيخ الإمام أبى الحسن بن مسعود النسفى الذى نسخ سنة ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م^(٢) وهو يحتفظ بالغلاف الأمامى فقط وتتوسطه منطقة دائرية يملؤها شكل نجمى من مثلثين يكونان بتشابكهما شريطا مقسما إلى مثلثات ومعينات بها نقط مذهبة وفى المركز وبين الرؤوس المثلثة مخمسات داخل دوائر تملؤها خطوط مشعة، أما الأركان فهى مثلثة داخل كل منها دائرة ويحيط بها جميعا إطار به خطوط معكوفة^(٣).

(١) راجع: سهام محمد المهدي، تجلید الكتب فى مصر، ص ١٣ - ١٤، عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢١.

(٢) دار الكتب المصرية رقم ٤٨٨ فقه شافعى.

(٣) راجع: سهام محمد المهدي، تجلید الكتب فى مصر، ص ١٣ - ١٦، عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢٢.

الفصل الثاني
العناصر الزخرفية على
الفنون التطبيقية الأيوبية

- ١ - الزخارف الكتابية (الشكل والمضمون).
- ٢ - الزخارف النباتية.
- ٣ - الزخارف الهندسية.
- ٤ - الزخارف الحيوانية ورسوم الطير.

العناصر الزخرفية على الفنون التطبيقية الأيوبية

لقد تعددت وتنوعت العناصر الزخرفية التي حليت بها الفنون التطبيقية في العصر الأيوبي حيث حرص الصناع على زخرفتها وتغطية سطوحها بشتى العناصر سواء كانت تلك الزخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات أو مناظر تصويرية فضلا عن الكتابات التي تنوعت ما بين كتابات تسجيلية وزخرفية أو عبارات دعائية أو توقيعات للصناع، كما لم تقتصر الزخارف على الأجزاء الواضحة أمام المشاهد فقط بل ان الفنان زخرف تلك الأجزاء المخفية عن المشاهد مثل شبائيك القلل التي لا يمكن مشاهدتها من الخارج وقد كان توزيع الزخارف على سطوح التحف الأيوبية يتم أحيانا عن طريق تقسيم السطح إلى أشرطة أفقية أو دائرية ذات عرض متفاوت حيث يتخللها عدد من الجوامات دائرية الشكل أو متعددة الفصوص ثم تضم تلك الأشرطة والجوامات الرسوم المختلفة وكانت الموضوعات الممثلة على التحف الأيوبية أكثر انتشارا حيث اشتملت تلك التحف على موضوعات متعددة منها ما يمثل مظاهر الحياة اليومية والريفية ومناظر الحقول والمراعى، كما اشتملت على موضوعات دينية مسيحية، وموضوعات للطرب والموسيقى، ومناظر للألعاب الرياضية المختلفة كما يلاحظ على تلك التحف اهتمام الصناع بمعظم زخارف التحفة سواء كانت الزخارف رئيسية أم ثانوية وسواء تحتل تلك الزخرفة مكانا بارزا من التحفة أو فى مكان غير بارز وأغلب الظن أن هذا الإفراط فى الزخرفة يرجع إلى طموح الصناع فى الحصول على تقدير أعلى ومن ثم رفع القيمة المادية لمنتجاته.

أولا: الزخارف الكتابية على الفنون الأيوبية

مهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس الهجريين / الحادى عشر والثانى عشر

الميلاديين^(١). ولقد حملت الفنون الأيوبية أنواع الخطوط سواء كان الخط الكوفى بأنواعه أو الخط النسخ بالإضافة إلى استخدام الكتابة على هيئة رسوم أشخاص راقصة أو تنتهى هاماتها بوجوه آدمية وغيرها من الأشكال كما يمكننا القول بأن الخط الكوفى صار جنبا إلى جنب الخط النسخ فلم يختفى ولم يقتصر على الكتابة الدعائية فقط كما هو شائع ولكنه استخدم فى الكتابة التسجيلية والكتابة الدعائية.

أولاً: الخط الكوفى

عرف الخط العربى فى وقت من الأوقات باسم «الكوفى» لانه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحباً لانتشار الإسلام وتعددت أنواعه فمنها مايلى:

١ - الخط الكوفى البسيط

هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التصغير، ومادته كتابية بحته حيث شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى حتى وقت متأخر ومن أشهر أمثله: كتابة قبة الصخرة فى القدس، وكتابة مقياس النيل فى القاهرة، وكتابة الجامع الطولونى بالقطائع، وغالبية الكتابات التى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى. وقد كان الخط الكوفى بسيطاً فى مبدأ أمره: لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصراً يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضرباً من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات^(٢).

ولقد ظهر على التحف الأيوبية مثل الشقاقات الخزفية ذات البريق المعدنى أنواع الخطوط من الخط الكوفى منها شقافة يظهر عليها كلمة «العافية»^(٣).

(١) إبراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق.

(٣) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٣٧.

وقد حظى الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية الكوفية مثل «العمر السالم والجد الصاعد والإقبال»، «الدولة الباقية والسلامة الدائمة» و «العافية والنعمة السابغة والراحة»، «والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد» وكلها مكتوبة بالخط النسخي.

كما ظهرت الكتابات الكوفية بتأبوت الإمام الشافعي فهي مثبتة على حشوة كبيرة بمقدمة التأبوت وتتكون من أربعة أسطر نصها:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

٢ - هذا قبر الفقيه الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن.

٣ - عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ - سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر^(١).

وهو ما يؤكد استخدام الخط الكوفي فى الكتابة التسجيلية بالإضافة إلى وجود نص آخر من الكتابة الكوفية الدعائية.

٢ - الكوفى المورق والمشجر^(٢)

هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار، وتنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد فى المقصورة الموجودة بجامعة الحاكم بأمر الله الفاطمى بالقاهرة. حيث خرج من

(١) والنربة التى فيها هذا التأبوت الرائع بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ / ١١٧٦ م لتكون مكرمة للإمام الشافعى الذى كان له فى نفس صلاح الدين مكانة عظيمة مما دفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه، ولكن المدرسة ضاعت معالمها. راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٢٩ - ٣٠.

(٢) راجع: Grohmann A., the Origin and Early Development of Floriated Kufic, *Ars Orientalis*, Vol. II, 1957, pp. 183 - 185.

أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال^(١) وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية في شتى أنحاء العالم الإسلامي. ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على مهاد من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة. بل تبدو كأنها تنحدر في اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتارت هذه بالدقة والأناقة والاتساع، وحسن التوزيع. وأحيانا يعتمد الخطاط في استعمال الخط الكوفي في الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفي بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر^(٢).

ولقد ظهر هذا النوع على تحف الفنون الأيوبية منها كتابات تابوت المشهد الحسيني.

٣ - الخط الكوفي المصفور ذو الحروف المترابطة^(٣)

وهو نوع من الزخارف الكتابية التي بولغ في تعقيدها أحيانا إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكي ينشأ من ذلك إطار جميل من التصفير. حيث يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسي وقد تعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شفا مقص، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض.

(١) من أمثلة ذلك صحن من الخزف محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم AA96 يرجع إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. وهو من صناعة سمرقند ويحمل عبارة بالخط الكوفي نصها: « العلم أوله مر مذاقه. لكن آخره أحلى من العسل. السلامة ». راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٢.

(٢) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات، ص ٤٥.

(٣) راجع: Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

ولقد ظهر هذا النوع على الفنون الأيوبية الآتية فظهر على أبريق الذكى النقاش^(١) كما ظهر كذلك على طست الصالح نجم الدين أيوب كما توضح الكتابات الكوفية المصفورة على رقبة قبة ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م، الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية إذ يظهر التشابه الكبير بينها وبين كتابات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن، وهذا يوضح مدى التقارب بين العناصر الزخرفية الأيوبية سواء على العمارة أو الفنون التطبيقية^(٢).

٤ - الخط الكوفى الهندسى المربع^(٣)

يمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا أساسه هندسى بحت. من المحتمل أن تكون نشأته فى إيران ناتجة عن التأثير بالزخارف الهندسية الصينية أو يكون أساسه الزخرفة بالطوب المختلف الحرق فى أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية. والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنوع فى الأشكال، والملاحظ أن التطور قد أصاب هذه الخطوط فى العصر الأيوبي حيث اختفت الوريقات من أطراف الحروف وأخذت الحروف نفسها تتداخل بعضها فى بعض بحيث تعقدت وصعبت قراءتها ثم تغيرت أشكال الحروف ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة، وهو ما يسمى بالكوفى المعشق، ونجده فى تابوت المشهد الحسينى (لوحة ٣٣) وتابوت الإمام الشافعى وفى إحدى نوافذ المدرسة الصالحية^(٤).

(١) محفوظ فى همبورج.

(٢) راجع: حسن نوبصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٩٩

(٣) راجع: Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

(٤) محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٦٨ - ٧٢

ثانيا: خط النسخ

والواقع أن استعمال خط النسخ بدأ منذ أواخر العصر الفاطمي^(١) كما تشهد بذلك المنسوجات التي تمثل النوع الرابع من منسوجات العصر الفاطمي ولم يكن هذا معناه إقصاء الخط الكوفي عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية ولكنه سار جنبا إلى جنب الخط النسخ واستمر في الاستخدام خلال العصر الأيوبي. فقد ظهر الخط النسخ على معظم الفنون الأيوبية سواء في صورة نصوص تسجيلية أو عبارات دعائية حيث ظهر هذا النوع على:

جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ نصها : «عز دائم» على أرضية نباتية داخل دائرة^(٢).

إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازي قوام زخرفته حروف من الخط النسخي الأيوبي في وضع زخرفي انتشر على الخزف الأيوبي بالإضافة إلى زخرفة هندسية وتنسب هذه القطعة إلى سوريا - الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م^(٣).

وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين^(٤) من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويزخرف الشريطين العلوي والسفلي كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبي من استعمال وتطور خط النسخ في كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال» على أرضية نباتية^(٥).

(١) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٢٣٨، إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات، ص ٢٦، ٤٥، يوسف ذنون، النسخ والثلث، المورد، مج ١٥، عدد ٤، ص ١١٦، قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، مج ١٥، العدد ٤، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦م، ص ١٢ - ١٤.

(٢) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٩١١.

(٣) الارتفاع ١٣سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم ٦٠٥٩.

(٤) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٥) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة : «سعادة مؤبدة ونعمة مخلدة»^(١).

أما الحشوات العرضية بباب ضريح الإمام الشافعى فعليها نقش كتابى بخط النسخ داخل إطارات من زخارف نباتية وتحتوى هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة «وذلك لسبع خلون من جمادى الأولى من سنة ثمان وستمائة»^(٢).

أما النصوص النسخية التى نقرأها على تابوت الإمام الشافعى فتتكون من سطرين على النحو التالى :

١ - عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبى عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار .

٢- المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين^(٣).

كما يوجد بتابوت أم الملك الكامل كتابة نسخية نصها :

«بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيذة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد الم رابط المؤيد المظفر المنتصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قانع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق وأعله

(١) راجع : Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285.

(٢) راجع : سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياتها الصالحون، ص ١٥٤.

(٣) عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الايوبى، ص ٢٩ - ٣٠.

واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأرق عدوهما نار انتقامك واصله برحمتك يأرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت فى سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها واسكنها الجنة مع المتقين»^(١).

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور واستخدام خط النسخ على البعض الآخر وكذلك استخدام الخطين معا على بعض الشواهد وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبا إلى جنب.

وارتبطت زخارف الأرابيسك بالكتابات العربية فى كثير من الأحيان، ففى بعض الأحيان كانت هذه الكتابات تشكل العنصر الزخرفى الرئيسى بينما كانت زخارف الأرابيسك تخرج من حروفها ونهايتها، والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنوع فى الأشكال.

والواقع أن إقبال العصر الأيوبي على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية وليس كما يقال: «أن استعمال الخط الكوفى بعد العصر الفاطمى اقتصر على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، أما الخط النسخ فى العصر الأيوبي فكانت تكتب به الكتابات التسجيلية»^(٢).

وقد وصل إلينا من هذا الخزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبى ذى البريق المعدنى وبه كتابات بالخط الكوفى

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

(٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٣٥.

وكتابات بالخط النسخي يقرأ منها: «مما صنع لأسد الاسكندراني من صناعة يوسف في دمشق»^(١).

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخي مع الخط الكوفي ترجح نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبي وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبي على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفي عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفي جنباً إلى جنب الخط النسخ في العصر الأيوبي وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضاً وهناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية التي حملت الخط الكوفي في عبارات تسجيلية تحتوي على أسماء وألقاب سلاطين وأمراء البيت الأيوبي وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة^(٢).

وهذه التحف تؤكد أن الصناع الأيوبيين استخدموا الخط الكوفي والخط النسخ معاً في كتاباتهم سواء الدعائية أو التسجيلية. ويمكن القول بأن الزخارف الكتابية التي استخدمت على التحف الأيوبية كان الغرض منها تسجيل اسم الصناع واسم صاحب التحفة مقروناً ببعض الألقاب والعبارات الدعائية فضلاً عن تسجيل تاريخ الصناعة وقد استمر النوعين الرئيسيين من الكتابة: الخط الكوفي والخط النسخ ولقد أثبتت الدراسة وجود عدد من التحف الأيوبية التي حليت بكتابات بالخط الكوفي تضمنت أسماء السلاطين والأمراء والصناع وغيرها من المعلومات التسجيلية الأخرى كما لم يقتصر الصناع في العصر الأيوبي على الأشكال العادية من الكتابة للنوعين المذكورين بل نجده يضيف إلى ذلك كأن يستخدم حروفاً كتابية تنتهي أطرافها برسوم آدمية ورؤوس الطير والحيوانات وبذلك أصبحت الزخارف الكتابية من العناصر الرئيسية في زخرفة التحف الأيوبية^(٣).

(١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١١٦.

(٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج ١، ص ٢٣٥.

(٣) نفسه.

ويمكن القول بأن الكتابات التأسيسية والنصوص التسجيلية على العمائر والفنون الأيوبية قد ساهمت بشكل كبير فى معرفة الخطوط التى أتقنها صناع العصر الأيوبي واستخدموها وكانت تلك الخطوط بداية لنهضة فنية منذ بداية العصر الأيوبي وحتى بلغت ذروتها فى العصر المملوكى ومن تلك الكتابات الأيوبية ما يلى :

- نص كتابى على العقد الداخلى للباب المدرج بقلعة الجبل ٥٧٩هـ / ١١٨٣ - ١١٨٤م^(١). ومكتوب بخط النسخ الأيوبي فى تسعة أسطر على بلاطه من الرخام.

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم

٢ - من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما ويتصرك

٣ - الله نصرا عزيزا، أمر بإنشاء هذه القلعة الباهرة المجاورة المحروسة

٤ - القاهرة) بالعزمة التى جمعت نفعا وتحسينا وسعة على من التجئ إلى ظل

٥ - ملكه وتحصنا، مولانا الملك الناصر صلاح الدين أبو.

٦ - المظفر يوسف بن أيوب محيى دولة أمير المؤمنين فى نظر أخيه وولى

٧ - عهده الملك العادل سيف الدين أبى بكر محمد خليل أمير المؤمنين

٨ - على يد أمير مملكته ومعين دولته قراقوش بن عبد الله الملكى

٩ - الناصرى فى سنة تسع وسبعين وخمس مائة^(٢).

كما يوجد أسفل هذا النص بالخط الكوفى المزهى داخل جامة صغيرة عبارة «الملك لله».

(١) راجع: Creswell K.A.C., the Muslim Architecture., pp. 1 - 39.

(٢) راجع: عبد الرحمن فهمى، قلعة الجبل، كتاب القاهرة، ص ٤٨١ - ٤٨٢.

- كما دون إنشاء ضريح الإمام الشافعى ٦٠٨هـ / ١٢١١م^(١) فى سطين فوق العتب الخشبى للشباك الغربى نصه .

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه القبة المباركة مولانا السلطان الملك الكامل محمد بن مولانا السلطان الملك العادل أبى بكر (بن) أيوب خليل أمير المؤمنين خلد الله ملكه وذلك يوم الأحد لسبع خلون من جمادى الأولى سنة ثمانى وستماية . . الله . .»^(٢) .

- وكذلك توجد بزخارف مدخل السادات الثعالبية ٦١٣هـ / ١٢١٦م شريط من الكتابة النسخية الأيوبية القرآنية^(٣) . وأيضا يوجد النص التأسيسى فوق العتب داخل حنية ذات عقد منكسر وقد جاء النص فى اثنى عشر سطرا بالخط النسخ الأيوبى نصه :

١ : بسم الله

٢ : الرحمن الرحيم

٣ : تبارك الذى إن شاء جعل لك خيرا

٤ : من ذلك جنات تجرى من تحتها الأنهار

٥ : ويجعل لك قصورا^(٤) أمر بإنشاء هذه التربة

٦ : المباركة لنفسه الشريف السيد الأمير الحسيب

٧ : النسيب فخر الدين أمير الحاج والحرمين

٨ : ذو الفخرين نسيب أمير المؤمنين أبو منصور

٩ : إسماعيل بن الشريف الأجل حصن الدين

١٠ : ثعلب بن يعقوب بن مسلم بن أبى جميل

(١) راجع : Maissa Amr et Abdel-Aziz Salah, L'art de l'islam, Le Cairo, 1999, pp. 108 - 109.

(٢) راجع : حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ١١٠ .

(٣) سورة الاحزاب، الآية ٣٣ . سورة هود، الآية ٧٣ .

(٤) سورة الفرقان، الآية ١٠ .

١١ : الجعفرى الزينبى وكان الفراغ منها

١٢ : فى رجب سنة ثلث عشرة وستماية رحمه الله^(١). (لوحة ٣٤)

- وأيضا فى العصر الأيوبى تم تجديد المشهد الحسينى ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م ومنارته الواقعة أعلى الباب الأخضر والتى أوصى بإنشائها الجامع أبو القاسم يحيى السكرى المعروف بالزرزور ونفذ بناءها ابنه فى شوال سنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م كما هو مثبت فى نصين الأول يقرأ.. «الشيخ الصالح المرحوم أبو القاسم بن يحيى المعروف بالزرزور ابتغاء وجه الله ورجاء ثوابه وكان تمامها على يدى ولده محمد سنة ثلاث وثلاثين وستة مائة عفا الله عنه». والثانى يقرأ.. «بسم الله الرحمن الرحيم أوصى بإنشاء هذه المئذنة المباركة على باب مشهد السيد الحسينى تقربا إلى الله ورفعاً لمنازل الإسلام الحاج إلى بيت الله أبو القاسم بن يحيى بن ناصر السكرى المعروف بالزرزور تقبل الله منه وكان المباشر لعمارتها ولده لصلبه الأصغر الذى انفق عليها من ماله بغية عمارتها خارجا عما أوصى به والده المذكور وكان فراغها فى شهر شوال سنة أربع وثلاثين وستمائة»^(٢).

- ويوجد بضريح الخلفاء العباسيين تابوت نقش عليه بالخط النسخ الأيوبى آيات قرآنية يليها النص الآتى :

«اللهم أعد بركات القرآن العظيم على عبدك الفقير إلى رحمة ربه أبو نادله هاشم بن على المرتضى، ابن الأمير السيد العلوى الحسنى سفير الخلافة المعظمة العباسية شرفها الله تعالى وعظمها، توفى يوم الثلاثاء العاشر من ربيع الآخر من سنة أربعين وستماية إلى رحمة الله تعالى»^(٣).

كما توجد كتابة بخط النسخ الأيوبى بالمدرسة الصالحية ٦٤١هـ / ١٢٤٣م بداخل العقد الكبير لوحة ذات عقد منكسر، تحتوى على النص الآتى

(١) راجع: حسنى نوبصر، العمارة الإسلامية، ص ٦٣

(٢) راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ٨٤

(٣) راجع: ذكرته د. سعاد ماهر «أبى نضلة» راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج ٢، ص ٢٢٨.

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه المدارس المباركة مولانا السلطان الأعظم الملك الصالح نجم الدين والدنيا أبى الفتح أيوب خليل أمير المؤمنين أعز الله نصره فى سنة إحدى وأربعين وستمائة^(١)». (لوحة ٣٥)

وكذلك بالواجهة الرئيسية بضريح الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م فوق العتب المزور لوحة رخامية تحمل أربعة أسطر من الكتابات النسخية الأيوبية (لوحة ٣٦) نصها:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم والذين جاهدوا فىنا لنهدينهم سبلنا وإن الله لمعى المحسنين. هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح

٢ - السيد العالم العادل المجاهد الم رابط المئاغر نجم الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد ملوك المجاهدين وارث الملك عن آبائه الأكرمين أبى الفتح.

٣ - أيوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب توفى إلى رحمة الله تعالى وهو بمتزلة المنصورة تجاه الفرنج المخذولين مصافحا للصفاح بنحره مواجها للكفاح.

٤ - بوجهه وصدره آملا ثواب الله بمرباطته واجتهاده عاملا بقوله تعالى: «وجاهدوا فى الله حق جهاده» أوفده الله الجنة العالية وأورده أنهارها الجارية وذلك فى ليلة النصف من شعبان سنة سبع وأربعين وستمائة.

و داخل ضريح زوجته وام ولده شجر الدر أزار منقوش عليه كتابة نصها. «عصمة الدنيا والدين أم الملك المنصور خليل» كما يوجد افريز خشبى آخر سجل عليه اسم شجر الدر والقابها مع عبارات دعائية لها ولزوجها نصه «بسم الله الرحمن الرحيم عز الست الرفيع والحجاب المنيع عصمة الدنيا والدين والدة الملك المنصور خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين

(١) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية، ص ٧٩ - ٨٠.

أبى المظفر أيوب بن مولانا الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين قدس الله روحه ونور ضريحه^(١) التى خطبت الأقلام بمناقبها على منابر الطروس وشهدت لها المغافر بالمجد الثابت فى أعلى العز بين الورى وأصبحت شمس المملكة بها طالعة وآراء الأمراء لأمرها مطيعة وسامعة وأعز الله أنصارها وضاعف اقتدارها وأعلى منارها وجعل النيرين فى العلا الأعلى خدامها ولم تزل مؤيدة منصوره على مر الليالى والأيام بمحمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين الكرام^(٢) بالإضافة إلى مجموعة من النصوص الكتابية المتنوعة التى تحمل أسماء وألقاب مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين الأيوبي سواء على العمائر الحربية^(٣) . أو على التحف المعدنية التى يطلق عليها الطاسات السحرية أو طاسات الخضة^(٤) .

ثانياً: الزخارف النباتية

المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد فى رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأزهار والثمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعى أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية، ولقد تأثرت الزخارف النباتية كثيراً بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليداً صادقاً أميناً فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وعلى الرغم من أن الزخارف النباتية استخدمت فى كل الفنون ولكنها استخدمت فى الفن الإسلامى وحظيت بالتقدير والاهتمام الكبير من جانب الفنانين المسلمين ويرجع السبب فى ذلك إلى عمق إيمان الفنان المسلم ورهافة حسه ورقة

(١) راجع: عبد الرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة، ص ١٩٢ - ١٩٣ .

(٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٣) راجع: Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Syria, 1999, 307 - 318 .

(٤) راجع: Rehatsek., Magic, J.B. R.A.S., XIV, 1879, pp. 202 - 204., Casanova M., Notice Sur une Coupe Arabe, J.A. Vol. XVII, 1891, pp. 323 - 330., Zaki Pacha, Coupe Magique Dédiée Salah al-Din (Saladin), B.I. E., Le Caire, Tome. X, 1916 عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج ١، ص ١٣٣ - ١٣٩ .

مشاعره وحبه للطبيعة، وعن طريق هذا التأمل استطاع ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية التي ميزت الفن الإسلامى عن غيره من الفنون. ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى لأن قوامها خطوط منحنية أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل ولكن الحق أن ما فيها من تجريد وتخوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أى أصول نباتية^(١).

زخارف الأرابيسك^(٢)

يبدو أن الفنان المسلم كان يعنى بهذه الزخرفة محاولة الوصول لحل للانهائية للوجود أو تأكيد لمبدأ اللانهاية له تحت شعار واحد هو وحدانية الخالق إذ قيل عنها: (إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى لانها تسعى وراء الله) وفى موضع آخر قيل هو وحدانية الخالق كما قيل فى مضمونة الفكرى يتطابق مع مضمونة الزخرفى^(٣).

وقصارى القول أن الرسوم النباتية كانت عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة وقد حاول البعض أن يفسروا ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عزوجل وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة ولقد لعبت زخارف الأرابيسك دورا هاما وبارزا فى زخرفة الفنون الأيوبية ويرجع ذلك إلى ما بلغته هذه الزخارف من دقة وثراء فكثرت استعمالها واتسعت مساحتها واتسمت رسومها بالدقة والتعقيد من كثرة تشابكها وتداخل لفائفها^(٤).

(١) لحاج شاكى محمد ريدان، اثر العقيدة الإسلامية فى الزخرفة عند المسلمين، مجلة الفلانة، العدد الرابع، السنة الثالثة، صفر ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م، ص ٧٧.

(٢) الأرابيسك: لفظ اجنبى يقابله فى اللغة العربية كلمة «التوريق»، وتقدم على عناصر زخرفية مختلفة سواء كانت نباتية أو كتابية أو حيوانية أو هندسية، ومعناها النمو والتكاثر. راجع: محمود إبراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١١ - ١٩.

(٣) رضى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

(٤) راجع: صلاح الدين البهيري، علمية الحضارة الإسلامية، ص ٤٧ - ٥٣.

والواقع ان الدين الإسلامى هو صاحب الفضل فى امتياز الفن الإسلامى بهذا النوع من الزخارف، إذ انه من المعروف أن عمل التماثيل والصور الآدمية أو الحيوانية كانت من الأشياء المكروهة فى الإسلام^(١).

وبذلك خرج الفنانون بفن رائع جميل هو فن الأرابيسك الذى نرى من خلال تكرار العنصر الزخرفى تجددًا واستمرارًا لا نهائيًا منقطع النظير، وهذا الفن لا يعبر بتكرار عناصره فقط ولكن بتجديدها أيضا بطريقة لا نهائية^(٢).

ومما لا شك فيه أن الفنان هنا حمل بداخله وجهة نظر عالمه الذى يعايشه وهو عالم المسلمين، وبالتالي فعندما اقتحم عالم الطبيعة من حوله نجده يحول كل ما هو محسوس من تجربة ومشاهدة موجودة فى الطبيعة إلى أشكال غير حقيقية وغير موجودة على النحو الذى صورته ورسمه فى الطبيعة. ومن أقدم نماذج هذه الزخرفة أرابيسك ما يرجع إلى الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادى، وهو عبارة عن شريط يتألف من أوراق الأكتس المتتابعة والمتفرعة بعضها من بعض، ولكن بأسلوب يدل على ثقل واضح فيما يتعلق بالأوراق كما يظهر فيها بوضوح التفرع المدروس المتكرر بانتظام والذى يرتد إلى الأمام ومرة إلى الخلف^(٣). وهناك نموذج آخر يعود إلى الفترة الزمنية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجرى وهو عبارة عن زخرفة لولبية تتألف من تكوين هيلينستى يرجع إلى منطقة تركستان، وهذا التكرار أقرب إلى قواعد أرابيسك، وربما كان هذا التكوين هو السابق مباشرة على ما عرف فى العالم الإسلامى فى بداية القرن التاسع وخاصة فى نموذج مأخوذ عن جامع عمرو ابن العاص وكذلك يوجد نموذج لفن أرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة

(١) اعتمادا على حديث رواه البخارى عن سعيد بن ابى حسن جاء فيه: «كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس إني إنسان إنما أحيى من صنعة يدى وإنى أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله (ﷺ) يقول. سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافع أبدا» فربا الرجل ربوة، واصفر وجهه فقال (ابن عباس) ويحك ان أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شئ ليس فيه روح». راجع: ابن حجر الامام احمد بن على بن حجر العسقلانى، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، مراجعة قطب محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الاولى، بدون تاريخ، ج ١٠، ص ٤٠٧.

(٢) راجع: صلاح الدين البحرى، عالمية الحضارة، ص ٤٨ - ٥٣.

(٣) راجع: Dimand M.S., Studies in Islamic Ornament Arts, *Islamica*, Vol. iv, 1937, pp. 293 - 338.

بالقيروان عبارة عن شريط منفذ بدقة وبه أشكال قريبة الشبه من قرون الرخاء وزهرة اللوتس، ويبدو أن الفنان المسلم واستعملها بكثرة في معظم المنشآت المعمارية الأموية كما هو الحال في واجهة المشتى وبعض أجزاء الفسيفساء في قبة الصخرة بالإضافة إلى زخارف الرخام الموجودة في قرطبة، كما أن بعض أنواع النسيج المصرى في الفترات المبكرة كانت تحمل زهرة اللوتس كعنصر زخرفى وبمرور الوقت بدأ الفنان المسلم خاصة في العصرين الأيوبي والمملوكى فى رسم زهرة اللوتس بأسلوب متأثر بفنون الشرق الأقصى، وخاصة الفنون الصينية والملاحظ أن استخدام زهرة اللوتس شاع بكثرة على المعادن الإسلامية كما أن استعمالها أصبح جزءاً أساسياً فى زخرفة فن الأرابيسك بعد أن فقدت الكثير من ذاتيتها وشخصيتها السابقة وأضيفت لمفاهيم وأفكار فن الأرابيسك. وهناك نموذج يعود إلى منتصف القرن التاسع ويرجع إلى مدينة سامراء حيث نجد من التصميمات وأوراق متفرعة تناسب ببساطة وبدون عروق وسيقان وهى منفذة بدقة شديدة على الجص بطريقة تنفيذها عن أصولها الطبيعية كما تعتبر الزخارف المنفذة فى مسجد أحمد بن طولون بالقطائع من أغنى وأجمل نماذج زخارف الأرابيسك كونه قد استوفى قوانين الأرابيسك وما هو فى الواقع إلا برهان آخر على عالمية الحضارة الإسلامية من خلال لوحة رائعة يمثلها فنانون عالم الإسلام كله بلا استثناء⁽¹⁾.

ولقد انتشرت الزخارف النباتية على المنتجات الفنية الأيوبية فكان يتنوع فى آدائها، ويغلب على معظمها التحوير، وبعدها عن الطبيعة، وكانت تلك الزخارف توضع على هيئة أشرطة ضيقة بهيئة فرع نباتى متموج تخرج منه أوراق وورود كما امتازت التحف الأيوبية بصفة عامة بوجود فروع نباتية صغيرة تتخلل الرسوم الأخرى ونجد مثل هذه الفروع النباتية على بعض تصاوير المدرسة العربية. ويبدو أن الغرض من وجود مثل تلك الفروع النباتية على تلك التحف هو ملء الفراغات التى بين تلك الزخارف وكذلك فقد

(1) راجع: Sourdel D., et J., La Céramique. pp. 833 - 834.

استخدمت الزخارف النباتية أيضا كأرضية تقوم عليها الموضوعات المختلفة، ويتميز هذا النوع من الزخرفة بشدة الالتفاف. ويعتبر استخدام زخارف الأرابيسك من المميزات التي امتازت بها التحف الأيوبية فكانت تغطي في بعض الأحيان سطح التحفة تقريبا أو توضع داخل جامات أو عقود أو أشرطة، كما كانت الزخارف النباتية ترسم لذاتها كعنصر أساسي من عناصر الموضوع، أي إنه لم يقصد منها الزخرفة فقط. كما كانت جذوع الأشجار ترسم محورة عن الطبيعة على هيئة أشكال قمعية متداخلة مع بعضها، وهي تذكرنا بأسلوب بعض التصاوير بالمدرسة العربية^(١).

وقد تفنن الصانع في العصر الأيوبي في رسم الزخارف النباتية فأحيانا كانت تنتهي الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور^(٢).

وقد ظهرت العناصر النباتية بوضوح على معظم التحف الأيوبية^(٣).

وامتاز الخزف الأيوبي أو الخزف دقيق الصنع برقة طينته وجمال تزجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التي تتجلى فيها المهارة في رسم الفروع النباتية التي امتازت بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة^(٤) وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين^(٥) من نسيج الكتان قوام زخارفهما على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق^(٦).

كما توجد زخرفة نباتية على باب الإمام الشافعي تعتمد على التفريعات النباتية التي تنتهي بالأوراق النباتية والتي تكاد تكون منفذة على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثلثاتها في البابين السابقين^(٧).

(١) راجع: ثروت عكاشة، فن الوسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ١٦ - ٤٩.

(٢) حسين العيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٥ - ١٧٦.

(٣) راجع: Fehérvári G., En Ayyûbidiches., pp. 44 - 48; Haward C. Hollis, An Arabic, p. 137.

(٤) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٨.

(٥) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٦) راجع: Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285.

(٧) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypt, pp. 67 - 68.

ومن الملاحظ أيضا أن العناصر النباتية كانت هي القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبي كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية^(١) أو كتابية أو رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسى فى الزخرفة^(٢).

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية^(٣).

ثالثا: الزخارف الهندسية

كانت الزخارف الهندسية معروفة فى الفنون الرومانية غير أن استعمالها كان محدودا، فضلا عن أن رسوماتها كانت تدل على «فقر فى الخيال». وتطورت هذه الزخارف تطورا عظيما فى الفنون الإسلامية وقد حدث هذا التطور بعد ظهور الإسلام وإذا كان هذا الأسلوب الهندسى الزخرفى قد انتشر انتشارا واسعا لا نظير له فى تاريخ الفنون فقد انطبعت الزخرفة الهندسية بوحدة فى أساليبها. ولا نعى هنا الرسوم الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال الخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية البسيطة التى كان لها شأن يذكر فى الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة، والخطوط المتشابكة، وإنما نعى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية^(٤).

كما كانت الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا فى الطرز التى ازدهرت فى مصر والشام منها فى سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل انها ترجع إلى الفن

(١) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بجزء من إناء من الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبي تحمل رسوم حيوانين متابعين باللونين الأحمر والأزرق، رقم السجل: ٦٩٣٩ / ١.

(٢) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٧٣.

(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ٢٠٩٩.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨.

المصرى القديم وذلك رغم ان الحلقة مفقودة بين هذا الفن . والفن الإسلامى فى هذا الميدان أو ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء^(١).

وقد تميزت الزخرفة الهندسية على التحف الأيوبية بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم والزخارف الأخرى، أحيانا تكون تلك الأشكال الهندسية على هيئة زخرفة مثمثة الأضلاع^(٢).

وتعتمد زخارف أبواب الإمام الشافعى على التكوينات الهندسية باستخدام جميع الحشوات ونجد فى الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا فى شكل تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رؤوس، وعند غلق ضلفتى الباب يتقابل كل نصف ترس فى الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر فى الحشوة الطولية المقابلة بالضلفة الأخرى، ومن الأشكال الهندسية المنفذة أيضا على البابين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية^(٣).

كما تشغل الحشوات بباب الإمام الشافعى نوعان من الزخرفة زخرفة هندسية قوامها شكلان من أشكال النجوم الأول نجمة ثمانية، والثانى نجمة سداسية^(٤).

وجميع الجوانب الأربعة لتابوت الإمام الشافعى مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكون فى تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هى الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله^(٥). (لوحة ٣٧)

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨، أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ٤٤.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨ - ٢٤٩، العيلى، التحف المعدنية، ص ١٧٤.

(٣) راجع: سعد ماهر، مساجد مصر، ج ٢، ص ١٥٥.

(٤) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte., pp. 67 - 68.

(٥) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 314.

وتتألف الجوانب الأربعة لتابوت أم الملك الكامل من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعى وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وتضم المناطق المستطيلة بتابوت المشهد الحسينى حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال سدسة^(١). (لوحة ٣٨)

أما الحشوات الرأسية بباب الصالح نجم الدين أيوب فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسى قوامه نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أو تتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبى خال من الزخرفة ثم إطار آخر قوام زخارفه تكوينات هندسية بداخلها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية^(٢).

وأىضا تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف الأيوبى بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحيانا زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف الأيوبى^(٣) قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية ويين كل بخارية وأخرى زخارف نباتية أيضا^(٤).

كما يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شباك من ضلفتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، وزخرف كل ضلعة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخارفة كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحصر النجمة السداسية

(١) راجع عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٥

(٢) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على القنن التطبيقية، ص ١١٥

(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٨٦٥٤

(٤) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على القنن، ص ٧٣

وأنصاف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجى على هيئة حرف كوفى متكرر ذو طابع هندسى، وبكل ركن من هذه الأركان ورقة نباتية ثلاثية^(١). ويتكون كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية وبداخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيين كبيرتين تعتمد فى زخرفها على ظاهرة الحشوات المجمعة التى تكون تصميمها هندسيا قوامه نجمة سداسية فى المنتصف تحيط بها حشوات هندسية^(٢).

وامتازت شبابيك القلل فى العصر الأيوبي بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم^(٣).

كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم^(٤).

رابعاً: زخارف الحيوانات والطيور والكائنات الخرافية

اشتهرت الفنون القديمة فى الشرق الأدنى، بل فى آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان فى زخارفها، والمعروف أن الفن البيزنطى أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان، وقد كانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التى سبقتها فى بلاد الشرق الإسلامى ويمكن أن نرجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية إلى الفن الساسانى. كما كانت رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساسانى فى القوة وعنف المظهر ولاسيما فى رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك فى اتباع التماثل والتوازن والتقابل فى رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة أو بينهما شجرة الحياة، وفى رسمها متتابعة فى أشرطة من الزخرفة (وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان فى زخارفهم، ولعلمهم لم يتمسكوا فى شأنها

(١) راجع: Migeon G., Manuel, I, p. 316.

(٢) متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٦٠٢.

(٣) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٧ - ٣٢٨.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٢ / ٨٨٣٦، ٤١ / ٣٨٥٦، ٢ / ٦٢٧٣. راجع: Olmer M.P. Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Les Filigranes des Gragoulettess, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

بالأحاديث التى تحرم تصوير الكائنات الحية. على أن الفنانين فى الإسلام لم يعنوا بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية فى رسم الحيوان^(١).

وهكذا نرى أن رسم الحيوانات فى الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا فى النادر وإنما اتخذت فى معظم الأحيان موضوعا زخرفيا وكانت توضع فى دوائر أو أشربة أو فى مناطق هندسية مختلفة الأشكال ومنفردة أو متواجهة أو متدبرة. ولا ريب فى أن أهم الدوافع إلى رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية كراهية الفراغ، والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف^(٢).

ولقد كانت التحف الأيوية غنية برسوم الحيوان والطيور حيث اشتملت تلك التحف على رسوم الخيل، والغزلان، والأرانب، والأسود، والفهود، والفيلة، والقردة، والكلاب، والصيد، والجمال، والخنازير، والأكباش، ومن الطيور الطاووس، والأوز، والصقر، والطيور الصغيرة الأخرى. وقد اتخذت تلك الحيوانات عناصر للزخرفة حيث امتازت الرسوم الحيوانية المرسومة على التحف الأيوية بالدقة، وكانت توضع فى أغلب الأحيان على أشربة ضيقة، وهى تسير بعضها وراء البعض الآخر أو توضع على جامات، وتشاهد متقابلة فى كثير من الأحيان. وكذلك فقد اشتملت بعض رؤوس الطير على هالة على رأسها^(٣).

كما وجد على بعض التحف فروع نباتية تنتهى برسوم طيور وحيوانات كما أخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة وطبيعى أنها لقيت منهم ترحيبا كبيرا لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد

(١) راجع : زكى حن ، فنون الإسلام ، ص ٢٥٣ - ٢٥٥ : Ettinghausen R., the Unicorn, Studies in Muslim Iconography, Vol. I.N. 3, Washington, 1950, pp. 27.

(٢) راجع : زكى حن ، فنون الإسلام ، ص ٢٥٣ - ٢٥٥.

(٣) سعاد ماهر ، كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية على أن المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، ولم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب^(١).

ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه آدمى كما رسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه آدمى ورسموا الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة التى لاقت ترحيبا كبيرا لدى الفنان لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة^(٢).

كما يشار كذلك إلى أنها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية أخرى، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالي كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى أن تتحور وتبعد أحيانا عن الشكل الأصلى^(٣).

وقد ظهرت رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية على معظم التحف الأيوبية. كما يحتفظ المتحف الإسلامى بأمثلة من شبائك القل عليها رسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك^(٤).

كما يبدو التأثر بالأساليب السلجوقية فى الزخارف النباتية التى تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفى فى رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى^(٥).

(١) على سبيل المثال كان التين من شارات الملك فى الصين، ولكنه فى الفن الإسلامى لا يرمز إلى شئ بل هو زخرفى فحسب، وكذلك كانت العنقاء فى الشرق الأقصى رمزا للإمبراطورة، ولكنها فى الإسلام لا ترمز إلى شئ. راجع: ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٢٧٦ - ٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١، ص ٤٦.

(٢) راجع: Ettinghausen R., the "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, *Ars Oriental*, Vol. II, 1957, pp. 332 - 368.

(٣) حسين رمضان، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص ٢٤٦.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجلات: ٣٨٥٦/٩١، ٣٨٥٦/٩، ٣٨٥٦/٩٤، ٦٤٨٢/٢، ٣٨٥٦/٨٦، ٨٥٧٧/٩٥، ٨٥٧٦، ٣٨٥٦/١٠٣، ٣٨٥٦/١١٦، ٧٢٨٢/١٠٢، ٨٥٧٧/١٠٢.

(٥) ركنى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

الفصل الثالث

المناظر التصويرية على

الفنون التطبيقية الأيوبية

- ١ - مناظر الطرب.
- ٢ - المناظر الرياضية.
- ٣ - مناظر الحرث والزراعة.
- ٤ - مناظر السيدات.

المناظر التصويرية على الفنون التطبيقية الأيوبية

تعددت المناظر التصويرية على الفنون التطبيقية الأيوبية فظهرت الرسوم
الآدمية على منتجات هذا العصر في وضعيات مختلفة منها:

مناظر الطرب^(١) والموسيقى

ظهرت مناظر الطرب والموسيقى على العديد من التحف المعدنية الأيمنية
وكذلك التحف الخزفية الأيوبية، ورسمت عليهما رسوم الموسيقيين
والموسيقيات مع آلاتهم الموسيقية المختلفة مثل العود، والقيثارة، والدف،
والناي، وغيرها كما ظهرت مناظر الراقصين والراقصات في وضعيات مختلفة
بالإضافة إلى مناظر رجال البلاط من حيث ظهور الأمير الجالس على العرش
يحيط حوله الحراس والخدم والمغنيين والموسيقيين ويتقدمه غالبا رسوم
الحيوانات ولاعبى البهلوانات^(٢).

فظهر على جزء من طبق من الخزف دقيق الصنع وعليه رسم شخص في
جلسة شرقية وتظهر تفاصيل الملابس الذي يرتديها والتي تشابه مع مثيلتها
على المخطوطات^(٣).

وتتشابه مع القطعة السابقة قطعة من نفس النوع يظهر عليها رسم
شخصين يمسك كل منهما بيده كأس وبينهما زخارف نباتية^(٤).

(١) لم يخلو مجتمع سلاطين الأيوبيين و الممالك من هذه الظاهرة، بل جرت العادة كذلك على أن يكون لكل سلطان أو أمير
جوقة من المغاني في داره، كما أقبل بعض السلاطين على تقريب أرباب الموسيقى و الغناء من مجاله، و يعد الرقص من أهم
مستلزمات مجالس الشراب و الطرب التي كانت تعقد في قصور الطبقة الحاكمة. راجع: ابن الأثير، الكامل، ج ٦، ص ١١،
القرنيزي، الخطط، ج ٢، ص ٥٣، المسعودي، مروج الذهب، ج ٢، ص ٥١، ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة،
ج ١، ص ٢٦٥، ابن تغري بردي، النجوم، ج ٥، ص ١٧٨، أحمد عبد الرازق، الحضارة الإسلامية في
العصور الوسطى، ج ١، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٢) كانت تعقد مجالس الشراب و الطرب في الباتين و المتنزعات و أبهاء القصور، و تدار فيها كتوس الخمر التي حلت محل ماء
الورد المذكور في قصائد العرب، رغم نهى القرآن عن تناولها، و استمرت مجالس الشراب و الطرب من الأمور المألوفة في
العصر الأيوبي. راجع: أحمد بن عبد الرزاق، وسائل التسلية، ص ٨٦ - ٩٠.

(٣) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٧٩.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم: ٦٠٠٩ / ١.

قطعة أخرى من الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبى^(١) رسم عليها شخص جالس يمسك بيده اليمنى كأسا ويزخرف ملابسه زخرفة هندسية قريبة الشبه برقعة الشطرنج^(٢).

كما ظهرت مناظر من الدين المسيحى تتفق مع ما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى ظهور مناظر الألعاب الرياضية مثل لعبة الكرة^(٣) والصولجان^(٤) (البولو) ومناظر لعبة المصارعة وألعاب الفروسية ورياضة الصيد وغيرها من المناظر التى انعكست فيها صورة المجتمع الأيوبى المحارب فى أوقات الحروب المسالم فى أوقات السلم وقد حرص الفنان الأيوبى على تصوير مناظر الألعاب الرياضية باختلاف أنواعها على متجاته الفنية، فقد ظهرت مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو)، والمصارعة، وألعاب الفروسية، والتحطيب، ورياضة الصيد على النحو التالى:

ويذكر «المقرئى» أن هذه اللعبة كانت من عجائب مصر والاسكندرية حيث كانوا يجتمعون فى الملعب يوم فى السنة ثم يرمون بأكرة فلا تقع فى حجر أحد إلا ملك مصر. وقد وافق دخول عمرو بن العاص الأسكندرية عيدا فيها عظيما يجتمع فيه ملوكهم وأشرافهم، ولهم أكرة من ذهب مكللة يترامى بها ملوكهم وهم يتلقفونها بأكماسهم، وحدث أن وقعت الكرة واستقرت فى كم عمرو بن العاص^(٥).

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم : ٥٣٧٩ / ٣ . وتوجد بمتحف الفن الإسلامى مجموعة من الشقاقات من الخزف دقيق الصنع رسم عليها مناظر آتية فى مناظر طرب وشراب ووضعيات أخرى منها القطع التالى أرقام سجلها ٤/٥٣٧٩ ، ٥/٥٣٧٩ ، ١٠/٥٣٧٩ ، ٥٣٧٩ ، ٦١٤٣ ، ٢٤/٣٩٠٢ ، ٢/٥٣٧٩ ، ٦١٤٢ ، ١٢/٥٣٧٩ ، ٨/٥٣٧٩ ، ١٧/٥٣٧٩ ، ٦٠١٠/٣ ، ١٥/٥٣٧٩ .

(٢) شطرنج بفتح الشين المعجمة أو السين المهملة (لنتان) والشطرنج كلمة فارسية معربة . راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ١٣٧ .

(٣) راجع : عبد العزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة ١٩٦٦، ص ١١٤ .

(٤) الصولجان : اسم فارسى يطلق على العصى التى تستعمل فى اللعبة، وهو معكوف فى جزئه العلوى، ولقد كان هناك اختلاف بين الصولجان التى يستخدمها السلاطين وغيرها التى يستخدمها الأمراء أو الجوكان : وهو المحجن الذى تضرب به الكرة وهو عبارة عن عصى مدحونة أطوالها نحو أربعة أذرع وبرأسها خشبة مخروطية محدبة تنيف عن نصف ذراع . راجع : القلقشندي، صبح الاعشى، ج ٥، ص ٢٥٨، السبكى، معيد النعم، ص ٣٤، أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية عند المسلمين، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، مج ١، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥ م.

(٥) راجع : المقرئى، الخطط، ج ١، ص ١٥٨ .

وكذلك استمرت هذه اللعبة في عهد الطولونيين ٢٥٤ - ٢٩٢ هـ / ٨٦٨ - ٩٠٤ م وقد جعل أحمد بن طولون في قصره بمدينة القطائع ميدانا فسيحا يلعب فيه البولو مع رجال بلاطه وأيضا انتشرت رياضة البولو في مصر خلال العصر الفاطمي ٣٥٨ - ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ - ١١٧١ م وكان الخليفة العزيز أول من ضرب بالصوالجة^(١).

وكذلك فقد كان نور الدين محمود من أحسن الناس لعباً للكرة ومحباً لها وأقدرهم عليها^(٢).

ويذكر «أبو شامة» أن نجم الدين أيوب كان شديد الركض ولعا بلعب الكرة بحيث من يراه يلعب بها يقول ما يموت إلا من وقوعه عن الفرس^(٣). وأيضا كان «صلاح الدين أيوب» ماهرا في لعب الكرة وكان يفوق أقرانه في إجادة هذه اللعبة^(٤)، وكان دائم الخروج إلى بركة الجب للعب الكرة والصيد^(٥).

ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بني أيوب عظيماً بممارسة الألعاب الرياضية وبصفة خاصة لعبة الكرة والصولجان^(٦) حيث شيدوا لها الميادين وخصصوا بها أماكن لممارسة تلك اللعبة منها مايلي:

ميدان الرميطة

اقرن عهد الدولة الأيوبية ببناء ميدان الرميطة الذي أطلق عليه عدة أسماء منها: ميدان صلاح الدين، ميدان القلعة، ميدان قره ميدان، ميدان المنشية وغيرها. وكان هذا الميدان في الأصل من بقايا ميدان أحمد بن طولون ٢٥٦ هـ /

(١) راجع: البلوى، سيرة أحمد بن طولون، ص ١٥١ - ١٥٢. ابن ميسر، اخبار مصر، ج ٢، تحقيق: هنري ماسيه، القاهرة ١٩١٩ م، ج ١، ص ١٧٦.

(٢) أبو شامة، الروضتين في اخبار الدولتين النورية والصلاحية، القاهرة، ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠ م، ج ١، ص ٨.

(٣) ولقد كانت سبب وفاة نجم الدين أيوب وقوعه من على القرس أثناء لعبة الكرة. راجع: ابن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الاولى، ١٩٦٤ م، ص ١٤٩ - ١٥١.

(٤) راجع: Abd El-Raziq A., Deux Jeux., p. 111.

(٥) راجع: السبكي، معيد النعم ومبيد النقم، الطبعة الاولى، لبنان، ١٩٨٨ م، ص ٣٢.

(٦) راجع: Mercier L., La Chasse et Les Sports, p. 223.

٨٦٩ م ويقع أسفل القلعة ويحدده سور ما تزال بعض آثاره باقية^(١) وأول من ابتدأ البناء في هذا الميدان هو (الملك الكامل محمد بن العادل أبى بكر بن أيوب ٦١١ هـ / ١٢١١ م) حيث عمر إلى جانبه بركا ثلاثا وأجرى إليه الماء، ثم تعطل مدة حتى اهتم به الملك العادل أبو بكر محمد بن الكامل محمد وكذلك اهتم به الصالح نجم الدين أيوب فجدد له ساقية، وأنشأ حوله الأشجار .

وقد بلغ من شغف السلطان الصالح نجم الدين أيوب أن شيد الميدان الصالحى ٦٤٣ هـ / ١٢٤٣ م وكان هذا الميدان يخصص للعب الكرة وكان الميدان الصالحى بأراضى اللوق من بر الخليج الغربى وصار يركب إليه ويلعب فيه الكرة كما استمر لعب الكرة فى هذا الميدان بعد الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٢) .

وانعكس شغف السلاطين والأمراء فى العصر الأيوبرى بلعبة الكرة والصولجان على المنتجات الفنية فقام المصورون والنقاشون بتصوير هذه اللعبة على المنتجات الفنية كما يتضح ذلك على الأمثلة الآتية :-

يحتفظ القسم الإسلامى بمتحف برلين بقينينة من الزجاج المموه بالمينا ارتفاعها ٢٨ سم ، ومحيطها ٥٩ سم وعليها تذهيب والمينا متعددة الألوان ويحتوى على شريط عريض رسم عليه مناظر تصويرية ظهرت بكثرة على منتجات العصر الأيوبرى وهى مناظر للعبة الكرة والصولجان (البولو)^(٣) حيث رسم اثنى عشر فارسا من لاعبي الصولجاجة^(٤) . (لوحة ٣٩)

(١) استمر هذا الميدان حتى هدمه الملك المعز ايبك ٦٥١ هـ / ١٢٥٣ م وفى عام ٧١٢ هـ / ١٣١٣ م أعاد الناصر محمد بن قلاوون عمارته وأنشأ حوله سور حجري، ولعب فيه الكرة مع امرائه وخلع عليهم . وظل يلعب فيه الكرة يومى الثلاثاء والسيبت بالإضافة إلى استخدامه فى تأدية صلاة العيدين ثم استخدمه السلطان «برقوق» ٧٨٤ - ٨٠١ هـ / ١٣٨٢ - ١٣٩٨ م كمحكمة وجلس السلطان برقوق بالميدان للنظر فى أحوال الرعية، والحكم بين الناس واستمر فى ذلك يومى الاحد والاربعاء . كما اهتم به بعض ولاء العصر العثمانى من حيث تعميره وتجديده . راجع: المقرئى، الخطط، ج ٢، ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ١٢، ص ٨، عبد العزيز صلاح، الرياضة. ص ٣

(٢) راجع: المقرئى، الخطط، ج ٢ ص ٢٠٥ - ٢٠٧، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص ٤٩. Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., pp. 111 - 114; Aylon D., Notes., p. 38.

(٣) ومن أمثلة التحف المعدنية التى وضحت هذه اللعبة طست الملك الصالح نجم الدين أيوب وهو طست من البونز المكفت بالفضة متحف بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣ . طست آخر له من البونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفير جاليرى . راجع: Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., pp. 129 - 130.

(٤) كما ظهرت مناظر هذه اللعبة على إبريق إبراهيم بن مواليا محفوظ بمتحف اللوفر رقم ٣٤٣٥ . وايضا ظهرت هذه اللعبة على تحف مملوكية منها طست من النحاس المكفت بالفضة باسم «فاطمة ابنة الأمير سنقر الاعصر» اواخر ق ١٣ هـ / ١٣ م محفوظ بمتحف بناكى باثينا، قنينة من الزجاج المموه بالمينا بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر او سوريا ق ١٣ هـ / ١٣ م راجع: احمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٩ . عبد العزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٢٥١.

كما كانت المصارعة فى العصر الإسلامى^(١) محببة إلى نفوس السلاطين والأمراء وعامة الناس حيث احتلت مكانة كبيرة بحيث صورت على التحف الفنية، وكذلك على المخطوطات ويمكن القول أن الرياضة البدنية بفروعها وأصولها إنما هى مأخوذة أصلاً من ضروب الرياضة البدنية عند العرب فى عصر الجاهلية والإسلام ومن تعاليم النبى ﷺ^(٢).

وقد ظهرت أول إشارات صحيحة حول لعبة المصارعة فى العصر الفاطمى فكانت المصارعة تتم بين إنسان وإنسان وبين إنسان وحيوان، وأصبحت من الرياضات الشائعة فى هذا العصر حيث كانت ذات طابع شعبى يحضرها حشد من الناس^(٣).

وتظهر رياضة المصارعة على طبق ذى البريق المعدنى^(٤) يمثل المنظر رغم عدم تكامله نظراً لفقد بعض أجزائه مصارعة بين شاين ملتحين حيث يظهر كل منهما وقد ارتدى سروالاً طويلاً كما يحيط حولهم عدد من الجمهور الذين يبدو على وجوههم علامات الانبهار والإعجاب، ويظهر أحدهم وقد تمكن من منافسه فوضع رأسه تحت ذراعيه وضغط عليها، وفى نفس الوقت الذى يحاول فيه اللاعب الآخر دفع منافسه لتخفيف قوة ضغط يديه على ذراعيه وأن كان يظهر على وجهه الإجهاد والأعياء^(٥).

كما يظهر منظر آخر للمصارعة بين شاين على الورق^(٦) ترجع إلى مصر فى أواخر القرن ٦هـ / ١٢ م وبداية القرن ٧هـ / ١٣ م، ويمثل المنظر مصارعة بين اثنين فعلى الرغم من أنه لا يظهر سوى شخص واحد بشكل متكامل والشخص الآخر لا يبدو منه سوى ذراعه الأيمن، وساقه إلا أنه يوضح الحركات الأولى

(١) راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم، ص ١١٤.

(٢) ثبت أن النبى ﷺ مارس بنفسه رياضة المصارعة. راجع: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمى السرجاني، دار الترفيق للطباعة بالأزهر، ص ٢٥٩.

(٣) عبد المنعم سلطان، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، دار المعارف، ١٤، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م، ص ٢١٤.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٩٦٨٩.

راجع: Ettinghausen R., La Peinture Arabe., P. 55.

(٥) راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٢.

(٦) محفوظة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة رقم: ٩٦٨٩.

المتبعة عند بداية مباريات المصارعة حيث يحاول كل من المصارعين السيطرة على الخصم فيلاحظ على وجه المصارع اليقظة والحيلة والحذر من الخصم كما يظهر السروال المستخدم فى رياضة المصارعة^(١) (لوحة ٤٠).

فكانت المصارعة فى العصر الأيوبي من المزايا التى ينبغى أن تكتمل فى الفارس الحق، وكانت تحدد من ناحية الترويض الجسدى فالقوة البدنية والإلمام بفن مواجهة العدو^(٢).

ولقد انعكس اهتمام السلاطين والأمراء فى العصر الأيوبي برياضة المصارعة بتصويرها على التحف التطبيقية^(٣).

ويلاحظ أن كلاهما قد ارتدى الملابس الخاصة برياضة المصارعة من حيث وجود سروال المصارعة التبان^(٤) المعروف للجزء السفلى من الجسم ثم ملابس خفيفة وشفافة للجزء العلوى لاحدهما فى حين الآخر لا يرتدى ملابس فى الجزء العلوى من جسمه^(٥).

ولقد احتلت ألعاب الفروسية^(٦) المكانة الكبرى بين الألعاب الرياضية فى مصر الإسلامية بصفة عامة وبمصر الأيوبية بصفة خاصة، وذلك نظراً للطبيعة

(١) عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ٢٢١.

(٢) محسن محمد حسين، الجيش الأيوبي فى عهد صلاح الدين الأيوبي، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٥٥.

(٣) ظهرت هذه الرياضة على إحدى جامات السطح الخارجى على بدن طست الملك العادل ابي بكر. الطست محفوظ فى متحف اللوفر بباريس رقم ٥٩٩١.

(٤) يعتبر التبان (التبان: بالضم، والتشديد وهى سراويل صغيرة مقدار شبر يستر العورة المغلطة فقط) هو اللباس الوحيد للمصارعين فى الشرق، ويتضح من تصاوير المخطوطات ورسوم مناظر المصارعة على مواد الفنون التطبيقية ان التبان هو الزي الرسمى للعبة المصارعة ومن التبان القصير ومنه الواسع الفضفاض. راجع: Dozy R.P. A., Dictionnaire Détaillé Des noms des Vêtements, Amsterdam, 1845, p. 93.

Ibid. (٥)

(٦) راجع: ابي بكر الدمشقي، الفروسية المحمدية، مخطوط، ١٦٠ - ١٦٥، أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ٢٥٣، الفتوة، ص ٦٣، الصابي، رسوم دار الخلافة، تحقيق ميخائيل هراد، بغداد، ١٩٦٤م، ص ٩١، محمد مصطفى، مخطوط فى تعليم فنون القتال والفروسية فى اواخر عصر المالك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦، ج ٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م، ص ١٢١٧ - ١٢٠٠، نبيل عبد العزيز، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية، دكتوراة، جامعة القاهرة، ١٩٧٢م، ج ٢، ص ١٧، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ٥٨ - ٥٩، مؤلف مجهول، مخطوط شرح بغية الرامى، ورقة ٨ - ١٨، طيفاف الاشرفى، شرح غنية الرامى، مخطوط، ورقة ٤٨، السيد ادى شير، معجم الالفاظ الفارسية المعربة، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٤٣، عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ٩٨ - ١٢٢.

الحرية التي اتصف بها العصر الأيوبي، وما صاحب ذلك من ألعاب مختلفة للفروسية، وسباقات الخيل بحيث أضحى من المقومات الأساسية للفرسان . وما يجدر الإشارة به أن ألعاب الفروسية كانت لها مكانة عالية في المجتمع الإسلامي بصفة عامة وفي مصر الإسلامية بصفة خاصة نظرا لارتباطها المباشر بالحروب والإعداد لمواجهة الأعداء، وقد أدت هذه الألعاب إلى جانب دورها الحربي دورا هاما في أوقات السلم فكثيرا ما أقيمت مباريات لألعاب الفروسية حضرها جمع غفير من النظارة وعلى رأسهم السلاطين والخلفاء كما برع عدد من الأمراء الذين تميزوا في ألعابها وتشتمل ألعاب الفروسية على مايلي :-

١ - رياضة سباقات الخيل.

٢ - رياضة المبارزة بالسيف.

٣ - رياضة الرماية.

٤ - رياضة المطاعنة بالرمح.

كما يندرج تحت هذه الأنواع أنواع أخرى نحو لعبة البوس، ورمى السيف من الرمح، ولعب الترس على الأرض والفرس. وحول رياضة الفروسية.

ولقد تنوعت هذه الألعاب ما بين ركوب الخيل والرمي بالقوس والرمح، والسيف، ولعب الترس على الأرض وعلى الفرس، ورمى البندق، والقبق^(١).

ولقد أضحى رياضة سباقات الخيل من الرياضات الشهيرة في مصر الإسلامية بصفة عامة^(٢) وعند الأيوبيين بصفة خاصة وقد بلغ الاهتمام بهذه الرياضة إلى حد كبير حيث تباروا في إقامة الحلبات الخاصة بالمسابقات وإعداد الخيول المهرة حتى أصبح يوم السباق بمثابة العيد الذي يتهج فيه الناس جميعا

(١) راجع: Ayalon D., Notes., p. 50.

(٢) راجع: الشيخ الجيرمي الشافعي، رسالة في أوصاف الخيل، مخطوط، ورقة ٥، ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج ٣، ص ٢٣، ابن الكلبي، انساب الخيل، ص ١٣٣، أبو بكر بن البدر (المعروف بالناصرى)، كامل الصناعتين البيطرة والزرطقة، مخطوط، دار الكتب المصرية، رقم ٤ فروسية، ابن رسلان، قطر السيل في امر الخيل، مخطوط، ورقة ١٤، ابن هزبل الأندلس، حلية الفرسان، مخطوط، ورقة ٧٣، ابن منظور، لسان العرب، ج ٢، مادة خيل، ج ٥، مادة فرس، التويرى، نهاية الارب، ج ٩، ص ٣٤٦، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، دار المعارف، ١٩٦٠، ص ١٦٨.

على اختلاف طوائفهم ورتبهم بالإضافة إلى الجوائز والهبات التي كانت توزع في مثل هذه الاحتفالات حيث كانت سباقات الخيل على رأس الألعاب الرياضية التي مارسها السلاطين والأمراء الأيوبيين وانعكس ذلك على رسوم الفنون التطبيقية الأيوبية فظهر على الخزف الدقيق الصنع أو الخزف الأيوبي رسوم تمثل الخيل^(١) وتتشابه مع مثلتها على المعادن الأيوبية^(٢).

ومن أهم ألعاب رياضة الفروسية المبارزة بالسيف^(٣) والمطاعنة بالرمح^(٤)، والتي لعبتا دوراً كبيراً في المجتمع الإسلامي في مصر سواء على نطاق المجتمع العسكري أو المجتمع المدني ومن ثم انعكس أثره على رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات بصفة عامة وعلى التحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة. ولقد كانت سيوف العصر الأيوبي ذات نصال مستقيمة وذات حدين وغير مدببة الطرف وهي بذلك تشبه السيوف الأموية والعباسية^(٥).

ولم يصلنا من سيوف العصر الأيوبي^(٦) سوى سيف ينسب إلى نجم الدين أيوب^(٧) طوله ٩٥ سم، وطول نصله ٨٣ سم، وتوجد عليه كتابة محزوزة على أحد وجهي النصل، قرب الواقية نصها:

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٨٠ / ٢٥.

(٢) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٥٤ - ٢٥٨.

(٣) راجع: احسان هندي، الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٤، ص ٨٦، واصف بطرس غالي، تقاليد الفروسية، ص ٦-٢، مصطفى عبدالله شبيحة، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان، وأربعة سيوف يمانية معاصرة، الناشر مكتب الجامعة للطباعة، ١٩٨٤م، ص ٦ - ٧.

(٤) الرمح: عود طويل في رأسه حربة يطعن بها، ويختلف طول الرمح بين خمس أذرع وسبع، وربما زاد على ذلك والرمح قديم العهد وكثير الأنواع، أما السهم يكون من عود رفيع من شجر صلب في طول اللراع تقريباً. راجع: الفاكهي، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٥٨ - ٥٩، النويري، نهاية الأرب، ص ٣٢٥، محمد كامل علوي، الرياضة البدنية، ص ١٣٢.

(٥) راجع: لوئصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، الكويت، ١٩٨٨م، راجع: Zaky A., On Islamic Swords, Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Prof. K.A.C. Creswell, the American Uni in Cairo, 1965, pp. 271 - 273.

(٦) يكثر مؤرخو العصر الأيوبي الحديث عن خزائن العتاد الحربي في قلاع الشام ومصر ومن هؤلاء ابر عبدالله بن محمد الشهير بعماد الدين الكاتب الاصفهاني عند كلامه عن الملك العزيز عثمان ٥٩٥هـ / ١١٩٩ - ١٢٠٠م. حيث قال «انه لما عاد إلى مصر وشاهد الفتح والنصر - ترك خزانة سلاحه بالقدس كلها، ولم يقدر على حملها ونقلها وكانت احمالا واثقالا، وذخائر، وعددا، ودروعاً، ونصراً، وخوداً، ورماحاً، وآلات، وجميع أدوات الحروب». راجع: عبد الرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، بدون تاريخ، ص ٦٢ - ٦٣، عبد الرؤف عون، الفن الحربي في صدر الإسلام، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ١٢٩.

(٧) نجم الدين أيوب والد صلاح الدين الأيوبي توفي في ٥٦٩ هـ / ١١٧٣م.

«مما عمل برسم نجم الدين» كما نجد قرب الواقية اسم الصانع حيث ترك
توقيعه على النحو التالي:

«عمل سالم بن على»^(١)

ويستدل من واقية هذا السيف أن المقبض كان نموذجاً مبكراً لمقابض
السيوف المملوكية السورية في القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى^(٢).

كما يتشابه السيف السابق مع رسوم السيوف على تصاوير المخطوطات
والتحف التطبيقية خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى حيث
يظهر السيف ذات النصل المستقيم على التحف والمخطوطات الأيوبية^(٣).

كما ظهر رسم سيف يتشابه بدرجة كبيرة مع شكل السيف فى العصر
الأيوبي، فيظهر على وجه الورقة ٥٩ من مخطوط مقامات الحريري المؤرخة
٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م. حيث يظهر الوالى الجالس فى مقصورته متربعا فى سطوة
يحيط به الحراس يحملون سيوفهم على أكتافهم^(٤).

وتمتد أصول رياضة الصيد^(٥) إلى العصر الفرعونى حيث وجد على
جدران المقابر مناظر واسعة وعديدة توضح هذه الرياضة^(٦)، وكذلك فهناك
العديد من المناظر التى تصور رياضة الصيد والقنص على التحف المعدنية
الساسانية حيث يظهر الصياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويسير مسرعا فى حين
تلوز الحيوانات بالفرار من أمامه فى نفس الوقت الذى يظهر الصياد وقد شد
قوسه وصبوب سهمه تجاههم^(٧).

(١) محفوظ فى دار السلاح باستانبول، راجع: اونصال يوجل، السيوف، ص ٥٦.

(٢) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ٥٧.

(٣) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤، ص ٥٧، لوحة ٥٩.

(٤) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٥٧.

(٥) راجع: ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، ص ٢٥٣٣.

(٦) راجع: وليم نظير، العادات المصرية بين الامس واليوم، دار الكتاب العربى، القاهرة، ص ٦٠ - ٦٦، محمد مصطفى حماد،
الرياضة والمذبة، والمواطن، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٩، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٥١ - ٥٢.

(٧) راجع: Maurice S. Dimand, A review of Sassanian and Islamic Metalwork in a Survey of Persian Art, *Ars Islamic*, 8, 1941, pp. 103 - 104.

ولقد استمرت هذه الرياضة عند العرب حيث اعتبروها أهم وسائل التسلية بالإضافة إلى كون الصيد رياضة مفضلة عند الشعوب الشرقية حيث كان معروفا قديماً في الجزيرة العربية ، واعتنوا به وأخذوا على عاتقهم العناية به . وعندما جاء الإسلام اعتبر الصيد وسيلة مشروعة من وسائل كسب العيش ، وأضاف إلى آدابه ما هو أكرم للإنسان الصائد وأرحم للحيوان المصيد ، ولقد أقر الإسلام الصيد فهو في الواقع متعة ، ورياضة ، واكتساب سواء أكان عن طريق الآلة كالنبلة والرماح أو عن طريق الجوارح كالكلاب ، والصقور ، ولم يمنع الإسلام الصيد إلا في حالتين : حالة الإحرام بالحج أو العمرة لأنه يكون في مرحلة سلام كامل لا يقتل ولا يسفك^(١).

فقال المولى عز وجل :

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنْتُمْ حُرْمٌ ﴾ .

وقوله : ﴿ وَحُرْمٌ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرْمًا ﴾ .

أما في الحالة الثانية : هي الحرم في مكة لأن الله جعل هذه المنطقة منطقة سلام وأمن لكل كائن حي يتنقل في أرجائها أو يطير في سمائها أو يبيت في أرضها فهي كما قال النبي (ﷺ) :

« لا يصاد صيدها ولا يقطع شجرها » .

وقد أباح الله سبحانه وتعالى الصيد حيث قال عز وجل :

﴿ يَسْأَلُونَكَ مَاذَا أَحَلَّ لَهُمْ قُلْ أُحِلَّ لَكُمْ الطَّيِّبَاتُ وَمَا عَلَّمْتُم مِّنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ تُعَلِّمُونَهُنَّ مِمَّا عَلَّمَكُمُ اللَّهُ فَكُلُوا مِمَّا أَمْسَكْنَ عَلَيْكُمْ وَاذْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴾ .

وقوله عز وجل :

﴿ أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَتَاعًا لَّكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ ﴾ .

(١) راجع : Hassan Z.M. Hunting as Practised in Arab Countries of the Middle Ages, Cairo, 1937, p. 10., Abd Ar-Raziq A., La Chasse au Faucon., p. 129.

وعن الأدوات المستخدمة فى الصيد فقد ذكر الله عز وجل .
﴿ تَنَالَهُ أَيْدِيكُمْ وَرِمَاحُكُمْ ﴾ .

ومما سبق يمكن القول بأن الإسلام أجاز ممارسة رياضة الصيد بكافة أنواعها وكذلك باستخدام أدواته على نحو الكلاب، والصقور، والرماح، والسهام، وغيرها من الأدوات المستخدمة فى رياضة الصيد^(١) فقد أجاز الإسلام الاصطياد بجوارح السباع وبجوارح الصيد كالبازى^(٢)، والشاهين^(٣)، والصقر^(٤).

وبذلك كانت رياضة الصيد والبيزرة^(٥) من أنواع اللهو البرئ الذى أخذ به الخلفاء والأمراء والسلاطين وأهل بطانتهم^(٦)، فقد كان الصيد فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨ - ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ - ١١٧١ م اعتبارا كبيرا بحيث ظهرت مناظره على مواد الفنون المختلفة مثل الأخشاب والخزف، والعاج، والمعادن، والبلور الصخرى. ثم استمرت رياضة الصيد فى مصر يمارسها السلاطين والأمراء حتى وصلت إلى العصر الأيوبى حيث كان صلاح الدين الأيوبى ٥٦٤ - ٥٨٩ هـ / ١١٦٩ - ١١٩٤ م شديد الشغف بهذه الرياضة فكان يخرج للصيد فى صحبة أبنائه^(٧). ولقد بلغت رياضة الصيد درجة عظيمة فى العصر الأيوبى حيث انعكس أثره على المنتجات الفنية الأيوبية فلم يقتصر الشغف بهذه الرياضة على السلاطين والأمراء بل تعداه إلى الفنانين والمصورين الذين

(١) راجع: قرآن كريم، سورة المائدة، آيات: ٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ابن حجر، فتح البارى، ج ٥، ص ٢٣٩، القرطوبى، الحلال والحرام، ص ٢٨٩ - ٢٩٠ عبد العزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٢٧ - ٢٨.

(٢) الباز: هو أخطر طيور الصيد، وللباز عائلة كبيرة مقسمة إلى: البازى، والزرق، والبشق، والعصفى، والبداق. راجع: النويرى، نهاية الأرب، ج ١٠، ص ١٨٦.

(٣) الشاهين: هو أسرع الجوارح وأخفها جناحا، واسمه بالفارسية «شودابه» وعربه العرب على الفاظ شتى وهو ثلاثة أنواع: شاهين، وقطامى، وانيقى. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٧٤.

(٤) الصقر: يعتبر الصقر النوع الثالث من طيور الصيد والصقر ثلاثة أصناف وهى: صقر، وكونج، ويؤى، الصقر من الجوارح وإن كانت العرب تسمى كل طائر بصيد صقرا. راجع: مؤلف مجهول، القانون فى علم البيزرة، مخطوط، ورقة ١٣.

(٥) راجع: مؤلف مجهول، قانون علم البيزرة، مخطوط، ورقات ٩، ١، ١١. سعد ماهر، البيزرة، فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثانية. ١٩٧٧ م، ص ٩٧، صلاح العيلدى، الصيد والقتل فى الآثار العربية من العصر العباسى، جامعة فؤاد الأول، مجلة كلية الآداب، العدد ٣٠٠، ١٩٨١، ص ١٣٦.

(٦) راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١١٦.

(٧) راجع: Hassan Z.M. Hunting., p. 10., Abd Ar-Raziq A., La Chasse au Faucon., p. 129.

صورا مناظرها وسجلوا صور ملوكهم وأمرائهم وقد حمل كل منهم طائر الصيد وقد ظهرت مناظر الصيد على التحف الأيوية. ولعل السبب في ظهور مناظر الصيد بكثرة على التحف الأيوية يرجع إلى أن كثيرا ما كان السلاطين يطلبون من الفنانين والصناع أن يصوروا صقورهم أو يصوروا مع صقورهم وبازاتهم، وغيرها من الطيور المستخدمة في الصيد بل أنهم كانوا يصطحبونهم في رحلات الصيد نفسها حتى يصوروا وقائع مناظر الصيد على الطبيعة^(١).

وظهرت مناظر الصيد المختلفة على الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوي^(٢).

وكذلك تعتبر الموسيقى والتطريب أهم وسائل الصيد التي استعملت منذ أقدم العصور والسبب في اصطحاب الموسيقيين والمغنيين في رحلات الصيد فبالإضافة لاستخدامه للتسلية والتخفيف على القائمين بالصيد فقد كان السبب الأساسي منه هو استمالة الحيوانات والطيور^(٣).

وتعتبر الرياضات الذهنية من الرياضات التي شاعت وانتشرت خلال العصر الأيوي حيث شغف بها كثير من رجال بنى أيوب وانعكس أثر ذلك في مجال الفنون الأيوية ومن هذه الرياضة لعبة الشطرنج فكان سلاطين بنى أيوب يتسلون بلعبة الشطرنج مع المقربين إليهم من الأمراء والعلماء والأدباء كما كانت تحمل في أسفارهم كمية من قطع الشطرنج^(٤).

ظهر رسم لرقعة الشطرنج على الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوي عبارة عن زخرفة هندسية قوامها رسم مربعات الشطرنج باللونين الأسود والابيض بالتبادل^(٥) (لوحة ٤١) لقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة^(٦) على

(١) صلاح العيوى، الصيد والقنص، ص ١٣٧.

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٨٠.

(٣) صلاح احمد البهنسى، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيمورى والهنوى، ماجستير، مخطوط، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٩.

(٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ١٤٠.

(٥) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم 22374.

(٦) من المعروف أن الزراعة في بلاد الشام كانت تعتمد إلى حد كبير على الأمطار ونزول الغيث، وقد اصطالحوا على أن يقولوا للأرض أحمر وأخضر، يصفون بالأحمر الكراب، أى حرث الأرض فيكون لونها أحمر والأخضر أى الزراعة ومن ثم فإن الحراج بالشام يجبى تبعا لمواعيد نزول الأمطار. راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٢٩.

التحف المعدنية^(١) حيث يشاهد رسم فلاح يمسك بالمحراث اليدوى الذى يشبه الجاروف^(٢).

كما ظهرت مناظر الحرث والزراعة على تصويرة من مخطوط كتاب الترياق^(٣) حيث قسمت التصويرة إلى قسمين يظهر فى القسم العلوى من اليمين رسم اثنين من الفلاحين يمسكا بالمحراث اليدوى ويقوما بحرث الأرض ويجوارهما شخص ثالث يقوم بحصاد الزرع فى حين يقترب منهم شخص رابع يحمل الطعام لهم أما الشخص الخامس فهو صاحب الحقول حيث يجلس ويراقب الجميع ، والقسم الأسفل من التصويرة يظهر بها مناظر الفلاحين والحيوانات والجميع يقومون بعملية الحرث والزراعة^(٤).

وأيضاً اهتمت المرأة بزيتها وكانت زينة المرأة فى جميع العصور وفى جميع الأقطار أمراً مرغوباً^(٥). ولقد نزل القرآن الكريم ووجد أن الدين الإسلامى لم يضيق عليهم فى حياتهم الاجتماعية حيث نزلت الآية الكريمة ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾ صدق الله العظيم.

وبعد هذا الموضوع من الموضوعات التى لم تنفذ بكثرة على مواد الفنون التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات ومع ذلك فقد صورت مناظر النساء فى وضعيات مختلفة على الفنون التطبيقية الأيوبية^(٦).

(١) محفوظ فى متحف كليفلاند:

(٢) يشابه شكل الجاروف هنا مع شكله على تصويرة تمثل أبو زيد السروجى والحارث بن تمام وهم يمشون على قرية، حيث يشاهد فى القسم العلوى منها منظر فلاح يحمل الجاروف ويهم بالخروج من داره. من مقامات الحريرى للواسطى المؤرخ فى سنة ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م. راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٨٩ - ٩٠.

(٣) ظهرت مناظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس، مؤرخ لسنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٩م، محفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس رقم: ٢٩٦٤ عربى. راجع: زكى حسن، اطلس الفنون، شكل ٨٥٩.

(٤) راجع: Rice., the Oldest., pp. 336 - 340.

(٥) راجع: ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص ١٦٨.

(٦) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة: ١٩١٠٢، ٥٨٨٧، ٦١٤١، ٢٣/٥٣٧٩.

الفصل الرابع

التأثيرات الفنية المتبادلة

ومراكز الصناعة

أولا : التأثيرات الفنية المتبادلة

بين الدولة الأيوبية وجيرانها

أ - الغرب المسيحي.

ب - المشرق الإسلامي.

ج - المغرب الإسلامي.

ثانيا : مراكز الصناعة في العصر الأيوبي

أولاً: التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الأيوبية وجيرانها

لعبت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية دورا كبيرا فى بلورة الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي فى بوتقة واحدة فأصبح لهذا الفن مميزات الخاصة التى تميزه عن بقية الفنون ولقد تعاون فى صبغة الفن الأيوبي بصبغته الواضحة عدد من الفنون السابقة عليه التى استمد منها رحيقه فتأثر ببعضها وأثر فى البعض الآخر فالفن السلجوقي فى المشرق والفن الفاطمى والمغربى فى المغرب كما كان للحروب الصليبية انعكاساتها الحضارية والفنية بحيث نتج من الاحتكاك بين المجتمع الإسلامى الشرقى والمعسكر الصليبي الغربى تبادل المؤثرات الفنية بين الجانبين، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالى:

أولاً: المغرب المسيحى

مما لا شك فيه أن الحروب الصليبية^(١) كانت لها انعكاساتها الحضارية على العمارة والفنون الإسلامية مثلما كانت لها آثارها الهدامة بوصفها تعبيرا عن الحرب بكل ما تعنيه من قتل وتدمير وتخريب فلم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة كما يتضح لنا من اسمها وإنما تخللتها علاقات إنسانية غديدة نبتت فى أوقات السلم. وأوقات السلم هذه كانت أطول من فترات الحروب، وأعطت الفرصة للتدخل والاختلاط الاجتماعى بين الفريقين ونشوء علاقات المودة والصداقة بين المسلمين والصليبيين^(٢)، وهذا مهد ظهور مناظر مسيحية على الفنون الإسلامية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى

(١) راجع: سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج ١، ١٩٦٣م، ص ٤٤٨ - ٤٥٩، ميخائيل زابوروف، الصليبيون فى الشرق، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م، ص ٢٤ - ٣٤، قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م، ص ٩ - ٤٥، وليم الصورى، الحروب الصليبية، ترجمة: حسن حبشى، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٤٩ - ٥٨.

(٢) راجع: محمود محمد الحورى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٢٤٢ - ٢٤٨.

حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها. وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية يرجع إلى تسامح سلاطين بنى أيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسلمين حيث كانت لهم علاقات ودية واضحة أثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبي ببلاد الشام^(١).

وكذلك فإن الحروب الصليبية أدت إلى ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب فى العصر الأيوبي^(٢)، وكان من نتائج هذه الحروب نشاط العلاقات التجارية بين المعسكرين الإسلامى والمسيحى حتى أبرمت اتفاقيات وعقدت معاهدات بين تجار مدينة حلب فى بلاد الشام وتجار مدينة ييزا وجنوة والبندقية بإيطاليا، كما اكتظلت تلك الأسواق الأوربية بأنواع كثيرة من المنتجات والتحف النادرة الواردة من الشرق والتى كانت موضع تقدير وإعزاز فى أوربا^(٣).

وقد حرص سفراء هذه الدول على المثل فى بلاد سلاطين بنى أيوب طالبين لتجارهم إعفاءات وتخفيضات جمركية، واستجاب لهم السلاطين ومنحوهم تسهيلات وامتيازات تمتعوا بها أثناء إقامتهم فى الشرق واعتبروهم رعاية أمة صديقة. كما كان لهؤلاء التجار فى الاسكندرية وغيرها من المراكز التجارية فنادق لسكنائهم ولتخزين بضائعهم وكانت لهم كنائس خاصة بهم، وغير ذلك من الامتيازات التى منحوها إياهم سلاطين دولة بنى أيوب^(٤).

(١) راجع: محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة، ديسمبر ١٩٦٠م، ص ٣٩.
(٢) من المعروف أن العلاقات التجارية بين الشرق والغرب وجدت قبل الحروب الصليبية بزمان طويل، ولكن الغزو الصليبي لبلاد الشام أثر فيها بشكل خاص. إذ صارت تجارة البحر المتوسط كلها بوجه التقريب - فى أيدي الجمهوريات البحرية الإيطالية ومدن جنوب فرنسا، وفى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين كانت مدن وموانئ الشام مراكز لتجمع السلع. وكان من الطرق التجارية البرية المؤدية إلى الشام ومن الحروب الصليبية طريق الشام - مصر، حيث يتجه ذلك الطريق من دمشق إلى طبرية ثم إلى الرملة ومن الرملة إلى غزة ثم إلى العريش ثم إلى الفرما ثم إلى القاهرة. راجع: القلقشندي، صبح الاعشى، ج ٧، ص ١١٥ - ١١٦، ركن حسن، فنون الإسلام، ص ٥٥٠، حسن الباشا، تاريخ الفن فى عصر النهضة، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ٣٢ - ٣٣، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ١٢٢ - ١٢٨.

(٣) راجع: Lanne - Poole St., History of Egypte in Middle Ages, London, 1995, p. 218.

(٤) - راجع: ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج ٢، ترجمة: السيد البار العرينى، ١٩٦٨م، ص ٦٩٧. سعيد عبد الفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الأنجلو المصرية. ج ١، ١٩٦٣، ص ٤٤٨، الأيوبيون والمالوك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص ١٥٢.

ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا جميعا لغة التفاهم عدا لغة السيوف والخراب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شيء مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامي بالغرب المسيحي، وإن هذا اللقاء لم يكن حربيا فحسب، بل كان لقاء حضاريا على أوسع نطاق ومما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى في أوقات الحرب بقوله «انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا كذلك وتجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها في بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال، وأهل الحرب مشغولون بحربهم والناس في عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم في جميع الأحوال سلما أو حربا»^(١).

فعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين قائمة وكل في حاله بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف المعدنية ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق في صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم في الغرب^(٢).

(١) راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠ - ٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ٤٨، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

(٢) عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين في كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا في مجتمعاتهم الخاصة بقط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهد الإسلامية المتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة . راجع : محمود محمد الحويرى ، الأوضاع الحضارية ، ص ٨٨.

ولقد كانت السمة البارزة فى السياسة الأيوبية بعد صلاح الدين الأيوبي هى المحافظة على علاقات المسالمة والمهادنة مع إمارات الفرنج فى الشام، ولم يحدث إلا قليلا أن اتخذ الأيوبيون خطة مهاجمة الفرنج^(١).

كما كان لتأسيس وقيام التنظيمات الدينية المسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية حدثا تاريخيا كانت له قدرته التأثيرية الهامة فى تاريخ المملكة اللاتينية فى بلاد الشرق، وفى مجريات الصراع الإسلامى الصليبي، كما حملت تلك التنظيمات لواء الدفاع عن الوجود الصليبي قرابة القرنين من الزمان ٦-٧ هـ / ١٢-١٣ م وقد قامت تلك التنظيمات بتأدية دورها فى ذلك المجال لتغنى باحتياجات ماسة تطلبها الوجود الصليبي فى وسط المحيط الإسلامى المعادى وذلك على المستويين الحربى والسياسى^(٢).

وكان من نتيجة التسامح الدينى فى العصر الأيوبي الإكثار من نسخ الكتب الدينية المسيحية المقدسة وتزيين تصاورها بأسلوب التصوير الإسلامى السائد خلال هذا العصر^(٣).

كما ظهر بصورة واضحة فى زخارف الفنون الإسلامية الأيوبية حيث حملت العديد من المناظر والموضوعات المسيحية المستمدة من الكتاب المقدس مثل منظر تعميد السيد المسيح، منظر دخول السيد المسيح مدينة أورشليم، ختان المسيح، وولادته، ومنظر العشاء الربانى أو المائدة ومناظر أخرى عديدة فقد ظهرت المناظر الدينية المسيحية على التحف المعدنية^(٤) (لوحة ٤٢) والخزفية الأيوبية. والجدير بالذكر أن الأسلوب الفنى للتصاور المسيحية على التحف الأيوبية تتشابه مع تصاور المخطوطات التى زوقت خلال العصر

(١) أبو الفداء، المختصر فى اخبار البشر، ج٣، ١١٠، زبدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

(٢) راجع: محمد مؤنس احمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

(٣) راجع: أبو الحمد فرغلى، تصاور للمخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير، ١٩٨١م، ص ٨٧.

(٤) راجع: Runee A. Katzensten and Glenn D. Lowry, Christian Themes in Thirteenth - Century Islamic Metawork, *Muqarnas*, Vol. I, 1983. Baer Eva, Ayyubid Metalwork With Christian Images, Leiden, 1989.

الأيوبي ويتضح ذلك بجلاء على تصاوير من مخطوط بعنوان الرسائل وأعمال
الرسل المؤرخ لسنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م^(٤).

حيث يظهر على تصويرة تمثل السيدة العذراء داخل منطقة دائرية الشكل
يصل قطرها حوالي ٦ سم وهي ذات خلفية باللون الذهبي كما تظهر السيدة
العذراء على هيئة فتاة جميلة يتألق وجهها بنضرة الشباب وتحيط برأسها رسم
الهالة وتتشابه هذه التصويرة مع تصوير السيدة العذراء على التحف المعدنية
السابق ذكرها.

كما تظهر كذلك تصويرة تمثل السيد المسيح داخل مساحة دائرية الشكل
في وضع المواجهة تماما بوجه خال من التفاصيل وأيضا تصويرة تمثل بولس
الرسول وهو يعلم تلاميذه وقد رسمت داخل مساحة مستطيلة ٥ ، ١٤ سم في
٨ سم كما يحيط بها إطار ذهبي سميك .

و تصويرة تمثل أربعة من الأباء المسيحيين حيث يظهر القديس يعقوب
بحجم كبير وبجواره الثلاثة الآخرون يقفوا في وضع المواجهة وقد أمسك كل
منهم في يده بالكتاب المقدس ووقفوا أمام هيكل لإحدى الكنائس بالترتيب
من اليسار إلى اليمين كما يتضح من التصويرة كالاتي: يعقوب، بطرس،
يوحنا، ويهوذا الاسخريوطي^(٢). وتصويرة تمثل الرسل المنتخبين وصعود السيد
المسيح، وهي تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: يمثل صعود السيد المسيح

(١) مخطوط الرسائل وأعمال الرسل محفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم: ٩٤ مقدسة. والرسائل: هي التي كتبها الرسول
بولس إلى تلاميذه وأما أعمال الرسل فهي عبارة عن السفر الذي كتبه القديس لوقا، وتشتمل المخطوطة على زخارف وتصاوير
مسيحية ذات صلة وثيقة بالتصوير الإسلامي خلال تلك الفترة من حيث الأسلوب الفني وطريقة رسم الموضوعات والمخطوطة
تحتوي على ثلاثة صفحات مزوقة بالتصاوير الغنية بالوانها المتعددة الزاهية، كما ان المتن كتبه الناسخ «غبريال الراهب» في مصر
بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية وبخط نسخ متقن وبحروف دقيقة بممداد أسود واستخدم في العناوين الحبر الأحمر
واللون الذهبي والآخر إلى اليسار باللغة القبطية. تحتوي المخطوطة على حوالي ٢٢٣ ورقة مسطرتها تتراوح بين ٣٢ - ٣٣
سطرا، مقاساتها: ٢٤ سم في ٥ ، ١٧ سم. راجع: زكى حسن، حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري، مستخرج من
مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، المجلد الأول، مايو ١٩٤٦م، مطبعة جامعة فؤاد الاول، ١٩٤٦م، ص ١٠ - ١٣. أبو
الحمد فرغلي، تصاوير المخطوطات، ص ٤٥ - ٤٦.

(٢) راجع: Jules Leray, Les Manuscrits Coptes et Coptes Arabe Illustrés, Paris, 1974, pp. 53 - 59.

والقسم الثانى : يمثل السيدة العذراء وحولها الحواريون الاثنى عشر^(١). (لوحة ٤٣).

وتتضح فى رسوم تصاوير المخطوطات الدينية المسيحية انه قد تم إنجازها فى مصر إبان العصر الأيوبي وانها تحمل خصائص ومميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى من حيث :

١- عدم التزام الفنان بقواعد المنظور أو البعد الثالث مما أدى إلى خلو التصاوير من التجسيم و الميل إلى السطحية، و العناية والاهتمام بالشخص الرئيسى فى التصوير فى الحجم و الملبس و الألوان .

٢- طريقة رسم الأرضية عبارة عن خط سميك من الحشائش النباتية المدمجة والمحورة عن الطبيعة بالإضافة إلى رسم الثياب الفضفاضة العربية الطراز الغنية بألوانها البراقة^(٢).

وتتضح كذلك من مقارنة تصاوير هذه التصاوير بتصاوير المدرسة العربية وحدة الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى العصر الأيوبي والتى نفذت فى رسوم التحف المعدنية من حيث عدم العناية برسم الجسم الإنسانى وإهمال التجسيم و عدم مراعاة النسب التشريحية والتركيز على رسم الجسم يميل إلى الرشاقة والاستطالة وهو نفس الأسلوب الذى وجد فى رسوم الأشخاص على

(١) تتشابه هذه التصاوير مع تصاوير مخطوطة الأربع بشائر المؤرخة ٥٧٦ هـ / ١١٨٠م المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ١٣ قبط، والتى تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الحواريين وقد رسمت بحسب الأسلوب التصويرى فى العصر الأيوبي، ولقد تم نسخها فى مصر على يد «ميخائيل» أسقف مدينة دمياط فى سنة ٥٧٦ هـ / ١١٨٠م، بالإضافة إلى أن تصاويرها تتطابق تقريبا فى الشكل العام ومن حيث الأسلوب الفنى مع أسلوب تصاوير مخطوطة «كليلة ودمنة» المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ٣٤٦٥ عربى. بالإضافة إلى أنها تتشابه مع تصاوير من مخطوطة الأربع بشائر المؤرخة ٦٢٣ هـ / ١٠٩٤م والمحفظة بالمتحف القبطى بالقاهرة سجل ٢٤٧، رقم ٩٥ مقدسة، وقد كتبت باللغة العربية بخط نسخ متقن بالحبر الاسود وعناوينها كتبت بالحبر الأحمر، والفواصل بين جملها مزينة بشكل وردة بليغة الترتيب وتحتوى، هذه المخطوطة على ٣٥٤ ورقة مقاساتها ١٧ × ١١ سم، وجاء بالمتن فى الخامس والعشرين من جمادى الثانى فى العاشر من رجب سنة ثلاث وعشرين وستمائة للهجرة الموافق سنة ٩٤٢ للشهداء ١٢٢٦م، راجع: زكى حسن، أحول وحدة الفن، ص ١٠ - ١٣، أبو الحمد فرغلى التصوير، ص ٤٠ - ٤١.

(٢) نورى الراوى، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تاييس، ١٩٧٢، ص ٦ - ١٨، محمود إبراهيم، التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩، ص ٥٧ - ٦١، أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١، ص ٧٧ - ١٥٦.

الخزف الأيوبي الدقيق الصنع والذي ظهر عليه رسم للسيد المسيح تسنده السيدة العذراء ويحيط بها الحواريون الاثنى عشر^(١).

وكما أن الصانع المسلم لم يجد غضاضة في تصوير المناظر المسيحية على منتجاته الفنية الإسلامية فإن الصانع الصليبي قد قلد الخزاف المسلم في بعض الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية ونفذها بشكل قريب جدا من التحف الإسلامية وقد ظهر هذا بوضوح منذ نهاية القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م عندما أنتجت في بعض المدن الأوربية مثل «Yorkshire» في إنجلترا ومدينتي «Rouen, Beauvaisis» في فرنسا نوعا من الفخار المزخرف بالقالب تحت دهان مرصص أخضر عرف باسم «Vernissées» أو الفخار المبرنيق (ذات طلاء البرنيق) وهو النوع الذي تميزت بإنتاجه مدينة حلب في العصر الأيوبي ويحتفظ المتحف الوطني بدمشق بأمثلة من هذا النوع^(٢).

كما ساهم ازدهار علم الفلك وأدواته في الشرق الإسلامي في تقدم هذا الفن في أوربا، ومن ذلك معرفة الأوربيين للبوصلة التي كانت شائعة في البحرية العربية زمن الحروب الصليبية، وكذلك تأثر الجانب الصليبي تأثرا كبيرا بالأسلحة الإسلامية وأيضا من أوجه تأثر الصليبيين بالشرق الإسلامي ضربهم أثناء استقرارهم في أرض الشرق الإسلامي نقودا معاصرة للفاطميين والأيوبيين^(٣).

وفي مجال تجليد الكتب فقد حمل الصليبيون معهم من الشرق الإسلامي إلى أوربا نماذج جيدة من جلود الكتب والتي ساهمت في تطور هذه الصناعة في الغرب نظرا لأن المسلمين كانوا قد تفوقوا في هذا المضمار. أما التحف

(١) أبو الحمد فرغلي، تصاوير المخطوطات، ص ٨٣ - ٨٥.

(٢) راجع: Soustiel J., La Céramique Islamique, p. 132, No. 144.

(٣) مثل النقود التي ضربها البنادقة في الأراضي المقدسة، وتعتبر هذه النقود أقدم عملة ضربها اللاتينيون للتعامل بها في البلاد الإسلامية، وعلى هذه القطع نقوش عربية وآيات قرآنية وكتابات تشير إلى الرسالة المحمدية مع التاريخ الهجري، وقد استمرت هذه النقود في التعامل حتى القرن السابع الهجري / ١٣م رغم احتجاج البابا إينوس الرابع على ضربها بالكتابات العربية. راجع: عبدالرحمن فهمي، النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد ١٠٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م، ص ٧٩.

الزجاجية فكانت تجلب من مصر والشام لقصور الملوك والأمراء فى أوربا بل كانت تصنع خصيصا لهم، وبدأ الفنانون فى إيطاليا منذ القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى وخاصة فى مدينة البندقية التأثر بالأساليب الشامية والمصرية، وسرعان ما أتقن فنانونها هذه الصناعة ثم انتشرت من البندقية إلى مراكز أوربية أخرى، فأخذت تنتج الأوانى الزجاجية التى يظهر عليها أثر الفن الإسلامى واضحاً^(١).

وقد انتشرت المنسوجات الإسلامية فى أوربا فى العصور الوسطى وقد أصبحت معظم المنسوجات الجيدة فى تلك العصور تحمل أسماء شرقية وتنسب إلى مدن إسلامية كما كانت الكاتدرائيات المسيحية تعتر بما يصل إليها من المنسوجات الإسلامية الرفيعة فتتخذها غطاء لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين. ولما رأى التجار الأوربيون ما يجنيه العالم الإسلامى من الربح الكثير فى المنسوجات هب كثير منهم لإنشاء المصانع فى أنحاء أوربا لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس وكان العرب قد أقاموا فى صقلية مصانع شهيرة للنسيج ظلت عامرة بعد أن زال سلطان المسلمين عن الجزيرة، فتعلم الإيطاليون فى هذه المصانع أسرار النسيج الإسلامى ونقلوها إلى المدن الإيطالية المختلفة، وكانت المنسوجات الحريرية والكتانية الملونة التى تصنع فى مدينة تنيس خلال العصر الأيوبي تصدر أنواعا منها إلى أوربا ولاسيما المنسوجات الحريرية الموشاة بخطوط الذهب^(٢).

وحدث فى الوقت الذى توقفت فيه المصانع الأيوبية عن الإكثار من إنتاج الحرير أن نهضت صناعة النسيج فى المدن الإيطالية على أيدى الصناع المسلمين فى الحروب الصليبية وأصبح من الصعب على المصانع الأيوبية أن تنافس المصانع الأوربية الفتية فى لوكا وفلورنسا والبندقية^(٣).

ولم يقف تأثير المنسوجات الإسلامية على أوربا على ما يرد إليها من

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣٨٧.

(٢) راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص ٥٦٤.

(٣) راجع: عبدالرحمن فهمى، النسيج، كتاب القاهرة، ص ٣٩٣.

الشرق الإسلامى أو على محاكاتها له فى مناسجها. بل نجد أن الصليبيين القابعين فى ممتلكاتهم بالشرق يلبسون الزى الإسلامى كالقفطان والعمامة اللذان يوائمان مناخ البلاد ذات الشمس والرمال كما أصبح الفارس الصليبي يرتدى فوق درعه سترة من الكتان للوقاية من حرارة الشمس عند الخروج للقتال ويجعل خوذته كوفية مثل التى يضعها الفارس العربى على رأسه .

كما كانت الكتابات العربية من الميادين الهامة التى تأثرت بها أوروبا عن الشرق الإسلامى فقد كانت الفكرة الزخرفية هى وحدها إلى الفتان الأوربي فكرة الاقتباس من الحروف العربية وتسجيلها بالحفر على تيجان الأعمدة فى الكنائس وعلى عقود بواباتها أو بالتصوير على صفحات الإنجيل ولوحات القديسين ومن مظاهر التأثير أيضا تسرب العديد من الألقاب والرتب الحربية من اللغة العربية إلى اللغات الأوربية إبان الحروب الصليبية^(١).

وقد كانت الرنوك الأوربية ترسم فى بادئ الأمر على الدروع وذلك لتمييز الفرسان بعضهم عن بعض أثناء القتال ويبدو أنها لم تظهر بجلاء إلا فى أيام الحروب الصليبية الثالثة عام ٥٨٥ هـ / ١١٨٩ م وفى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى نجدها قد خرجت عن هذا النطاق وأصبحت تطرز على السترة التى تلبس فوق الدروع^(٢).

ومن الرنوك^(٣) التى انتقلت من الشرق الإسلامى إلى الغرب المسيحى النسر ذى الرأس المزدوج وزهرة الزنبق وعصوى البولو كما هناك الكثير من المصطلحات المألوفة فى الرنوك ترجع إلى أصول شرقية . وأيضا من تأثيرات الحروب الصليبية انتقال تأثيرات معمارية هامة من الشرق الإسلامى إلى أوروبا . كما ظهر تأثر أوروبا بالزخارف الإسلامية التى عرفت بالأرابيسك وكذلك تقليد الزخارف الهندسية^(٤).

(١) راجع: حسن الباشا، فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٧، ص ٣٣ - ٣٥.

(٢) راجع: أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين المماليك، المجلة التاريخية المصرية، مج ٢١، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٩٢-٩٥.

(٣) راجع: Meinacke V.M., Zur Mamluischen Heraldik, Mitteilugen des Deutschen Archäologischen, Instituts, Abteilung Kairo, Band 23, 1972, pp. 213 - 287.

(٤) راجع: أحمد عبد الرزاق، الرنوك، ص ٩٤ - ٩٦.

ثانياً: المشرق الإسلامى

تؤكد المصادر التاريخية على الروابط الوثيقة بين عماد الدين زنكى ونور الدين محمود ومن بعدهما صلاح الدين الأيوبي وبين السلاجقة^(١)، وبتوحيد صلاح الدين الدولة العربية الإسلامية وامتداد نفوذه إلى المناطق التى يسيطر عليها سلاجقة الروم بدأت الصراعات بين الجانبين فى الوقت الذى سادت فيه العلاقات الطيبة بينه وبين سلاجقة الموصل^(٢).

من المعروف أن صنّاع التحف المعدنية هاجروا من الموصل إلى مصر وبلاد الشام فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى.

وقد اشتغل هؤلاء الفنّانين عند الأمراء والسلّاطين الأيوبيين فى دمشق وحلب والقاهرة وطبعى أنهم نقلوا الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلاد الجزيرة ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ولانكاد نستطيع تمييزها عن سائر التحف المصنوعة فى بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تسجيلية تشير إلى مكان صنعها^(٣).

لذلك تعتبر مدينة الموصل من المدن المؤثرة على صناعة التحف الأيوبية بصفة عامة والتحف المعدنية بصفة خاصة^(٤).

(١) السلاجقة: السلاجقة قبائل من التركمان الرحل، قدموا من إقليم القوقاز فى آسيا الوسطى، واستقروا فى الهضبة الإيرانية، وكان السلاجقة أتباع المذهب السنى، واتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى الاستيلاء على السلطان فى الشرق الأدنى، ولكن إمبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت وأكل حكمها إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرهم أو كبار قوادهم الأتابكة ثم قضى عليها المغول فى القرن ٧هـ / ١٣م. راجع: زكى حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٦م، ص ١٩، الراوندى، راحة الصدر وآية الصدور، دار القلم، ١٩٦٠م، ص ١٤٥ - ١٤٨.

(٢) الموصل: تقع على جبانى نهر دجلة وتقابل مدينة «نينوى» عاصمة الآشوريين، وتنتاز بجمال موقعها واعتدال مناخها، وكثرة خيراتها وفصل الخريف فيها يشبه الربيع لذا سميت أم الربيعين. وقد سميت كذلك بأسماء مختلفة فكان يقال لها فى أيام الفرس «نوارد شير» أو «نواردشير»، وسمّاها النصارى القدماء الذين كانوا يقطنونها قبل الفتح «حصن عبرايا» أى «الحصن العبرى» ولما فتحها العرب ورادوا فى توسيعها سموها «الموصل» وهو الاسم الشائع، كما لُقبت «الموصل» بـ «الحديباء» نظراً لاحتداد فى دجلتها وأخرجها فى جريانها أو نسبة لقلعتها الحديباء. راجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٨، بيروت، ١٩٥٩م، ص ١٩٦، كوركيس عواد، مدينة الموصل، بغداد، ١٩٥٩م، ص ٨ - ٩، سعيد الديوب، جى، الموصل أم الربيعين، مطبعة الهدف، الموصل، ١٩٦٤م، ص ٣ - ٩.

(٣) راجع: Pope Arthur Upham, Some Recently Discovered Seldjuk Stucco, *Ars Islamica*, MCMXXXIV, New York, 1968, pp. 110-117.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٥٤٢.

كما كان آل زنكى^(١) نعمة أنعم الله بها على أهل تلك العصور حيث تقدمت الصنائع فى الموصل وصارت المصنوعات الموصلية تصدر إلى الهند شرقا وإلى أوروبا غربا، ومن هذه الصنائع صناعة التكفيت فى المعادن فقد نبغ فى الموصل كثير من الفنانين الذين كانت تحفهم مثالا لفنانى الشرق يعكفون على درسها وتقليدها وكان إقبال أهل الموصل شديد على هذه الصناعة^(٢).

على أن الهجرات لم تكن من جانب واحد بل كانت من كلا الجانبين فقد حدث فى أواخر القرن السادس للهجرة أن هاجر من مصر إلى الموصل كثير من الصناع وأهل الحرف، وذلك على أثر المجاعة التى حصلت فيها سنة ٥٩٥هـ / ١١٩٨م. فنشروا فنونهم وصنائعهم فيها، وكانوا عاملا جديدا فى تنشيط الصناعة والفنون^(٣).

كما هاجر بعض الصناع والبنائين من نصارى تكريت ونشروا فيها صناعة

(١) المعروف أن الموصل دخلت تحت سيطرة السلاجقة فى سنة ٤٨٩ هـ / ١٠٩٦م، وقد ازدهرت على أيديهم الفنون والصناعات المختلفة، وكانت أزهى عصورهم أيام حكم أسرة أتابك زنكى السلجوقية بين ستى ٥١٦ هـ / ١١٢٢ - ١٢٦٢م. وقد عرفت هذه الأسرة بتعضيدها للفنون والصناعات لاسيما صناعة التحف المعدنية التى تجلت فيها مهارتهم فى أشكال التحف وزخارفها، كما ظهر لهذه الدولة رقيب قوى وخصم كثير الطموح، وهو صلاح الدين الأيوبي فكان كلما قويت شركة الأيوبيين تنقلص دولة الاتابكيين حتى انحصر ملكهم بالموصل، وكان أول من حكم من هذه الأسرة هو: قسيم الدولة آق سقر الحاجب (أبو سعيد) آق سقر بن عبدالله الملقب قسيم الدولة المعروف بالحاجب والد عماد الدين مملوكا للسلطان العادل آلب أرسلان بن داود بن ميكائيل بن سلجوق، فربى مع ولده السلطان العادل جلال الدولة ملكشاه، وبقي فى صحبته إلى أن أفضت إليه السلطنة، فجعله من أعيان أمرائه وأخص أوليائه واعتمد عليه فى مهماته، وصار صاحباً للسلطان، وزاد قدره عنده إلى أن صار يتقبه مثل نظام الملك الوزير مع تحكمه على السلطنة وتمكنه من المملكة. والدليل على علو مرتبته تلقيه قسيم الدولة وكانت الألقاب حيث لا تصونة لا تعطى إلا لمستحقها وكان يقف على يمين السلطان. ثم حكم بعده «عماد الدين زنكى» وكان آخر حكام آل زنكى هو: نور الدين أرسلان شاه بن القاهر عز الدين مسعود (٦١٥ هـ / ١٢١٨ م). راجع: الراوندى، راحة الصدور، ص ١٤٦، ياقوت الحموى، معجم ص ج ٨، ص ١٩٦، ابن الأثير، الكامل، ج ٢، ص ٢٥٧-٢٥٨، ج ٦، ص ٥٠ - ٥٥.

(٢) عن العلاقات الثقافية والفنية التى سادت بين مصر والعراق منذ القدم وحتى العصور الوسطى. راجع: حسين امين، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبى، ج ١، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١١٣.

(٣) هناك مجموعة من الظروف مهدت إلى انتقال المؤثرات الفنية بين سلاجقة الموصل والدولة الأيوبية منها علاقات المصاهرة والنسب بين السلاجقة والاتابكة من ناحية وبين الأيوبيين من ناحية أخرى فقد روج السلطان صلاح الدين أخته ربيعة خاتون بنت أيوب للأمير سعد الدين بن معين بائب دمشق واتبك عساكرها من قبل نور الدين بعد وفاة زوجها أتابك نور الدين زنكى، كما تزوج الملك الأشرف بن العادل أخت نور الدين زنكى صاحب الموصل وهى الاتابكية خاتون بنت عز الدين مسعود بن مودود بن زنكى بن آقستقر، أضف إلى هذا العلاقات التجارية وتأثيرها على نقل المؤثرات الفنية بين الجانبين راجع: سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك، ص ١٦٨، منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والملوكى فى مصر، دكتورة غير منشورة، ١٩٩٥م - ٦٦.

تزيين المباني بزخارف وصور جصية والحفر على الخشب فكانوا عاملا آخر في تقدم فن البناء وزخرفته^(١).

وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا في مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التي ازدهرت بمدينتهم الأولى^(٢).

ويمكن القول بأن التأثيرات الفنية التي وفدت من شرق العالم الإسلامي على مصر في العصر الأيوبي قد انتشرت عندما اتبع الأيوبيون النظم السلجوقية في حكمهم ومخالفتهم للنظم الفاطمية على الرغم من قيامها على أنقاض الدولة الفاطمية التي استمر حكمها في مصر أكثر من القرنين^(٣).

وقد وضحت قوة التأثيرات السلجوقية على الفنون التطبيقية وفي مجال المخطوطات^(٤) المصورة والمنفذة في مصر والمتأثرة بأسلوب التصوير العربي في الموصل وشمال العراق وسوريا^(٥).

كما وضحت قوة التأثيرات الإسلامية الشرقية على أنواع الخزف المختلفة التي أنتجت في العصر الأيوبي في مصر نتيجة الهجرات المتلاحقة للصناع والفنانين من إيران والعراق إلى مصر وقد حمل هؤلاء الخزافون الوافدون معهم الأساليب الفنية في صناعة الأواني الخزفية وزخرفتها منها الخزف الأيوبي الذي صنع تقليدا لخزف الرقة والرصافة^(٦). وأيضا الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء بالخزف السلجوقي الإيراني المتعدد الألوان المعروف بالخزف المينائي^(٧).

(١) سعيد الديوه جي، الموصل، ص ٥٠ - ٥٢.

(٢) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ٥٤٤.

(٣) راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٤، ص ٥.

(٤) راجع: يوسف ذنون، الواسطي موصليا، دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل، ١٩٩٨م، ص ٥ - ٤٨.

(٥) فقد حملت بعض رسوم الأشخاص على التصاوير الأيوبية بعض الأساليب الفنية السلجوقية وخاصة في ملامح الوجوه ذات العيون المنحرفة والسوالمف أمام الأذن واللحية المشدبة. راجع: أبو الحمد فرغلي، تصاوير المخطوطات في عصر الأيوبيين، ماجستير غير منشور، ١٩٨١م، ص ٢٠٢.

(٦) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ٣٢١.

(٧) وهو خزف مصنوع من عجينة ملونة ومغطاة بطلاء قصديري معتم، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة من أزرق وأسود وأخضر وأسمر وأحمر. زكي حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، القاهرة، ١٩٤٦م، ٢١١.

كما يعد الخزف المرسوم تحت الطلاء من أبرز أنواع الخزف التي شاعت في مصر في العصر الأيوبي ويرجع انتشار صناعته في هذا العصر إلى هجرة الخزافيين من إيران إلى كل من الشام ومصر في أعقاب الغزو المغولي لمدينتي الرى وقاشان وهما من أشهر مراكز إنتاجه في العصر السلجوقي، وكذلك بالنسبة للتحف الفخارية فإن جلال النفط وزخرفتها حيث كان التشابه كبيرا بين ما أنتجه الصانع «باقي» بالفسطاط وبين ما عثر عليه في حفائر بيت المقدس وحماة وبلعبك وبعضها عليه توقيع الصانع «يوسف» ونظرا للتشابه الكبير بين الأسلوبين مما يدفعنا إلى القول بأن الصانع يوسف ربما كان معاصرا للصانع باقي إن لم يكن قد عمل معه ومن ثم تشابه أسلوبيهما الفني بهذه الدرجة الكبيرة^(١).

وفي الأخشاب وصلنا اسم أحد الصنائع الذين شاركوا في عمل منبر نور الدين للمسجد الأقصى وهو «ابن معالي» وورد نفس اسم الصانع على تابوت الإمام الشافعي مما يرجح أن صانع التابوت والمنبر صانع واحد، وأيضا يلاحظ التأثير بالحفر السلجوقي في التحف الخشبية ذات الحفر العميق. أما في المنسوجات فقد عثر على قطعة من الحرير يرجع نسبتها إلى العصر الأيوبي وتحمل التأثيرات السلجوقية، وكذلك في الزجاج فقد تزعمت سوريا صدارة الإنتاج خلال القرنين ٨٧ هـ / ١٣-١٤ م فعلى الرغم من رسوخ تقاليد هذا الفن في سوريا إلا أنه قد تأثر بالفن السلجوقي وقد ظهر ذلك في الأواني الزجاجية المموه بالمينا والذهب والتي أنتجت في العصر الأيوبي^(٢).

ومن الموضوعات السلجوقية التي ظهرت على فنون العصر الأيوبي أشكال الكائنات الخرافية التي لم تكن معهوده في مصر من قبل مثل التنين والنسر ذو الرأس المزدوج، فقد جاء رسم التنين أو الأفاعى بهيئات زخرفية مختلفة فنجدها منفذة على جلال «باقي» بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وبتحف

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣١٦.

(٢) راجع: منى بدر، أثر الفن السلجوقي، ص ٢٥٤ - ٢٥٩.

فكتوريا وألبرت كما ظهرت كذلك على مرشحات القلل بهيئة حية معقودة^(١).

أما النسـر ذو الرأس المزدوج فنجدـه فى العصر الأيوـبى على تحفة من العاج وعلى لوح رخامى كما نراه أيضا بقلعة الجبل، وكانت أشكال النسور ذات الرؤوس المزدوجة من الموضوعات التى انتشرت على مجموعة من الكسر الفخارية غير المزججة والتى عثر عليها بحماة والمؤرخة بالعصر الأيوـبى، كما ظهر النسـر ذو الرأس المزدوج أيضا على بعض المسكوكات التى تحمل اسم الملك الكامل. والنسر ذو الرأس المزدوج من الموضوعات الزخرفية فى شرق العالم الإسلامى^(٢) حيث نفذ على العديد من مواد الفنون التطبيقية والمسكوكات والعمائر^(٣).

(١) فى شمال سوريا على أحد أبواب قلعة حلب المسمى «باب الحيات» والذى يرجع تاريخه إلى عصر الملك الظاهر غياث الدين غازى ٦٠٦ - ٦٠٧ هـ / ١٢٠٩ - ١٢١٠ م نجد تمثيلا لعنصر التنين المزدوج بالحفر البارز حول عقد هذا الباب والزخرفة عبارة عن تنينين بدناهما على هيئة حبتين طويلتين متشابكتين وتتهيان برأس تنين ذى أذنين مديبتين وفم مفتوح يخرج منه صفان من الأسنان ولسان متشعب. راجع: سعاد محمد حسن، دراسة أثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثانى، العدد الاول، ١٩٩٢م، ص ١٦١-١٧٧.

(٢) نقش النسـر ذو الرأس المزدوج كان علامة مميزة للسلطان السلجوقى علاء الدين كيقباد ولغيره من سلاطين السلاجقة فى الأناضول ومن العمائر التى ظهرت الجامع الكبير بديوركي ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ - ١٢٢٩ م. راجع: منى بدر، أثر الفن السلجوقى، ص ٢٥٢ - ٢٥٤.

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣٣٨ - ٣٣٩.

ثالثا: المغرب الإسلامى

من المعروف أن الفن الأيوبي استمد بعض عناصره من فنون العصر الفاطمى التى اشتقت رحيقها من فنون المغرب العربى وبذلك من الطبيعى أن نجد المؤثرات المغربية على عمائر وفنون العصر الأيوبي .

وتعتبر الزخارف النباتية والكتابات الكوفية المحفورة على الجص فى واجهات الإمام الشافعى ٦٠٨هـ / ١٢١١م أكثر الزخارف الأيوبية تأثرا بالمؤثرات المغربية الأندلسية، كما تبدو السمات المغربية أيضا فى تلك العقود المفصصة التى ظهرت بالقائم الواقع بمحور الواجهة والتى نرى نماذجها الأصلية فى عقود جامع الكتبية ٥٤١ - ٥٥٨ هـ / ١١٤٦ - ١١٦٣م وغيرها من العمائر المغربية^(١).

كما تبدو تلك التأثيرات فى طواقى الحشوات بالطابق الثانى من الخارج فنلاحظ أن جميعها قد حملت على عقود صغيرة رشيقة مدمجة تيجانها جميعا ذات أصول مغربية وأيضاً عبارة «العز لله» بالقائم الثالث على محور الواجهة كانت من العبارات الدينية التى شاعت فى العصر الموحدى على العمائر والتحف الفنية ونجد كذلك نظام المحاريب الثلاثة وهو تأثير مغربى جاء تقليدا لنظام العقود الثلاثة التى تتوج حنية المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة^(٢) كما تبدو التأثيرات الأندلسية بداخل القبة فى الكتابات الكوفية الأندلسية بقطب القبة .

(١) شيدته الخليفة عبدالمؤمن بمدينة مراكش أبان فتحها عام ٥٤١هـ / ١١٤٦م واندثرت معظم أجزاء هذا المسجد ولم يبق منه سوى أطلال يمكن رؤيتها فى جدار القبلة وجزء من الجدار الشمالى الشرقى . كما يوجد مسجد آخر أطلق عليه اسم مسجد الكتبية الثانى ويقع بمدينة مراكش فى حى يعرف باسم «الكتبيين» راجع: محمد محمد الكحلاروى، مساجد المغرب والأندلس فى عصر الموحدين، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٣٧.

(٢) المسجد الجامع بقرطبة من الوجهة الفنية أروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء فهر من الوجهة العلمية أكبر جامعة إسلامية تدرس فيها العلوم الدينية واللغوية وبقد إليها طلاب المسلمين والعجم للدرس والتحصيل لذلك اشتهرت مدينة قرطبة باهتمامها على المسجد الجامع . راجع: السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٦١م، ص ٣٧٧.

وكذلك بدار الحديث الكاملة منها زخارف نباتية توضح التأثيرات الأندلسية^(١).

كما تتجلى التأثيرات المغربية فى المآذن الأيوية وذلك فى الشكل المربع من مئذنة سيدنا الحسين والمدارس الصالحية حيث استخدمت القاعدة المربعة فى المآذن الأندلسية كما هو فى المسجد الكبير بالقيروان ١٠٥ هـ / ٧٢٤م، ومئذنة سوسة ٢٤٥ هـ / ٨٥٩م^(٢)، ومئذنة الجامع الكبير بقرطبة ٣٤٠ هـ / ٩٥٢م^(٣) وأيضا نرى هذه التأثيرات المغربية فى ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢م^(٤).

(١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ٥٩.

(٢) راجع: محمد محمد الكحلوى، ثريات من التواقيس لى جامع القيرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، الرياض، السنة السابعة عشر، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٢ هـ، ص ١٢٤.

(٣) راجع: السيد عبدالعزيز سالم، المساجد والقصور فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م، ص ٩ - ٢٩.

(٤) راجع: السيد عبدالعزيز سالم، بعض التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، ق ٢، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٠٨ - ٦١١٠.

ثانياً: مراكز الصناعة في العصر الأيوبي

تعتبر المراكز الصناعية الأساس الذي قامت عليه التجمعات الحضرية اذ المعروف أن هذه المراكز كانت عامل جذب كبير لأعرض قطاع من سكان أى مجتمع، يهوى إليها الصناع والعمال والحرفيون من كل صوب كما يرد عليها كثير غيرهم ممن يتاجروا فى المواد الخام التى تحتاجها حرف وصناعات هذه المراكز فيحملونها إلى الأسواق المختلفة محلية كانت أم أجنبية، فيكثر الناس وتتشعب حاجاتهم ومطالبهم، وتفيض هذه الحركة فى النهاية على هؤلاء جميعاً صانعاً كان أم جالباً للمواد الخام أم متاجراً محلياً فى البضائع والمنتجات أو مصدراً للجيد والنفيس منها بفيض من الأرزاق فيعم الخير ويكثر الرخاء. وانتشر عدد من المراكز الصناعية فى شتى الصناعات التى تفوق فيها العصر الأيوبي فى مصر والشام والتى لعبت دوراً كبيراً فى النشاط التجارى خلال هذا العصر .

ومن أهم المراكز الصناعية فى مصر وبلاد الشام فى العصر الأيوبي ما يلى:

١ - مدينة القاهرة

لم يكن القصد من بناء مدينة القاهرة أن تكون عاصمة للدولة وبيتاً لكل سكان مصر، بل قصد أن تكون سكناً خاصاً للخليفة وحرمة، وجنده، وخواصه بعيداً عن مصر الفسطاط وامتدادها. وقد أصبحت القاهرة بعد قرن واحد على الأكثر مركزاً عمرانياً هاماً سرعان ما أسست فيه حياة مجتمع ما بكل طبقاته ومتطلباته، فانتشرت فى أرجائه أنشطة حرفية وصناعية مختلفة راجت رواجاً كبيراً خلال العصر الأيوبي^(١).

(١) مدينة القاهرة: هى المدينة التى استحدثها المغاربة بظاهر مصر بجيشه وشمله وحاشيته، وقد بنى بها سوراً متيناً رفيعاً. وقد اختط اساس القاهرة يوم السبت لست من جمادى الاخر سنة ٣٥٩ هـ / ٩٦٩ م. وقد أشار «ناصر خسرو» بقوله «انها اول ما يواجه القادم من الشام إلى مصر لانها تقع جنوب النيل مما يلى الشام». راجع: ياقوت الحموى، معجم، ج ٤، ص ٣٠١-٣٠٢، المقرئى، الخطط، ج ٢، ص ١٠٥، ناصر خسرو، سفرنامه، ص ١٠٢ - ١٠٣، عبد الرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١ - ١٢.

ومن الواضح أن أسواق القاهرة قد ازدهرت فى عهد الناصر صلاح الدين الأيوبي حيث تعرضت المدينة لمتغيرات اقتصادية واجتماعية ترتب عنها زيادة فى الطلب على منتجات الأسواق بشكل عام. كما أن هذه التطورات هى التى أوجدت أغلب المتغيرات التى شهدتها أسواق المدينة فى تلك الأثناء ومن أبرز هذه المتغيرات ظهور التخصص فى الأسواق أى أن يكون لكل نوع من أنواع السلع سوقاً متخصصة بها وهو إجراء تنظيمى بدأ باتخاذها منذ عهد صلاح الدين الأيوبي حيث يلاحظ أن غالبية الأسواق الرئيسية التى ظهرت فى العصر الأيوبي كانت متخصصة ببيع فئة واحدة من السلع والبضائع وهذه ظاهرة لم تكن معروفة فى مصر قبل العصر الأيوبي. ومنها أسواق تباع فيها الثياب المخيطة والفرش ونحو ذلك كما أن سوق الجملون الكبير قد أنشئ فى عهد صلاح الدين وكان هذا السوق مخصصاً ببيع الأقمشة الحريرية. كما اختصت بعض الأسواق ببيع جهاز العروس وأساورهن وأيضاً ظهر سوق بين القصرين الذى كان يوجد به سوقاً للسلاح، والقسي، والنشاب، والزرديات، وغير ذلك مما يحتاجه الجند من أنواع الأسلحة المختلفة. كما ظهر أسواق أخرى مثل الشرايشين والخوائصين حيث كانت تباع فى هذين السوقين ملابس الأجناد وأزيائهم علاوة على الخلع التى يلبسها السلطان للأمراء والوزراء والقضاة وقد حدث انتقال بعض الأسواق والصناعات من الفسطاط إلى القاهرة وكانت هذه الظاهرة طبيعية لإباحة القاهرة لسكنى العامة والجمهور فى عهد صلاح الدين حيث سيجد العديد من التجار والصناع فى ذلك فرصة للانتقال للقاهرة لممارسة نشاطهم بالقرب من رجال الدولة وأمرائها بعد تخلص الدولة من الجهاز الصناعى الذى كان قائماً فى «الحاصلات» فى العصر الفاطمى وأدى إلى تحول عدد كبير من هؤلاء الصناع إلى الأسواق المختلفة للعمل فيها مما أسهم على وجه التأكيد فى زيادة النشاط الصناعى وتطوره فى القاهرة والذى ساهم بدوره فى ازدهار التجارة القائمة على الصناعات فى عهد الناصر صلاح الدين الأيوبي^(١).

(١) راجع: عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها فى عهد صلاح الدين الأيوبي، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩م، ص ٢٢٧ - ٢٣٣.

وبذلك يمكن القول بأن القاهرة قد تعرضت فى عهد الناصر صلاح الدين الأيوبي لتعديلات تكاد تكون جذرية أثرت على بنيتها، وجعلت خططها تتخذ شكلا جديدا يختلف عما كانت عليه فى السابق ولقد ترتب عن المتغيرات التى أحدثها صلاح الدين الأيوبي أن أخذت بنية القاهرة فى التغير والتطور لتتخذ بنية جديدة نتيجة تحول ساحاتها الواسعة ومنشأتها الرحية إلى أسواق وأحياء سكنية والذى يدل فى نفس الوقت على أن المدينة بدأت تتجه نحو التكدس بالمباني وتراجع قيمة الفراغ بها^(١).

الواقع أن صناعة التحف المعدنية بمختلف أنواعها كانت من أكثر الصناعات رواجاً وازدهاراً فى مدينة القاهرة، يدل على ذلك ما وصل إلينا من القطع المعدنية التى لازالت محفوظة فى بعض المتاحف العالمية^(٢).

فقد اشتهرت مدينة القاهرة أيضا بصناعة المنسوجات والسجاد والصباغة وعلى الرغم من أنه ليس لدينا أدلة مادية صريحة عن صناعة النسيج بمدينة القاهرة لكنه يمكن استنباط مما جاء فى المصادر التاريخية من ذلك ما جاء بأن: «جميع زى الجند هو بالقاهرة أعظم منه بالفسطاط» ولعل ذلك بصورة كبيرة نتيجة المتغيرات التى طرأت عند التحول من الفسطاط إلى القاهرة عندما سمح لعامة الشعب بالسكن بالقاهرة بعد أن كانت قاصرة على الجند^(٣).

كما شهدت القاهرة إنتاج الأخشاب فى العصر الأيوبي حيث بلغ الأسلوب الفاطمى ذو الحفر العميق المتأنق قمة تطوره ومن أجمل التحف الخشبية الدالة على ذلك ما يحتفظ به متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مثل تابوت الإمام الشافعى، وتابوت الإمام الحسين رضى الله عنه كما استمر النجارون فى صناعة الأخشاب الدقيقة خلال العصر الأيوبي وطوال العصر المملوكى وأيضا وصلنا بعض العلب العاجية المخرمة التى تنسب إلى القاهرة

(١) راجع: عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها، ص ٢٥٨ - ٢٦٠.

(٢) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ١٣١ - ٢٢٧.

(٣) عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة، ص ٦١.

فى العصرين الأيوبى والمملوكى وعليها زخارف نباتية وهندسية وكتابات نسخية. يضاف إلى ذلك ما يؤكد ازدهار الصناعات الخشبية منذ العصر الفاطمى وحتى نهاية العصر المملوكى ما ذكره المقرئزى عند الحديث عن أسواق القاهرة فى العصر المملوكى^(١).

٢ - مدينة الفسطاط^(٢)

ويمكن القول أن الحريق^(٣) كاد أن يأتى على الفسطاط نهائيا لولا أن تداركتها عناية بنى أيوب، فمنذ أن ولى أسد الدين شيركوه الوزارة أظهر الحرص على إعادة عمارتها، ثم واصل المهمة من بعده ابن أخيه صلاح الدين الذى وجه اهتماما كبيرا نحو الفسطاط فقام بإصلاح جوامعها ومنشآتها الرئيسية وبنى بها المدارس وتوج أعماله هذه بضمها مع القاهرة فى سور واحد يضمن من خلاله توفير الحماية لهما وترتب على هذا الاهتمام أن أخذ العمران يعود إلى المدينة بشكل تدريجى، وكانت فرصة البناء بالفسطاط مواتية منذ عهد الناصر صلاح الدين حيث جرى إنشاء المباني والأسواق والمصانع فى هذه المنطقة^(٤). وسميت مصانع الفسطاط بـ «المسابك» فليل «مسابك النحاس»، و«مسابك الفولاذ» ونحو ذلك، والذى لاشك فيه أن المسابك

(١) من ذلك: «إن سوق الكفتين كان الموضع الذى يشتل على كثير من التحف المعدنية المكففة بالذهب والفضة»، وكذلك كانت بعض الورش فى سوق السروجين مخصصة فى بيع المهايز والجم والسروج المكففة بالإضافة إلى سوق السلاح الذى كان يحتل بمختلف أنواع الأسلحة والدروع والحراب والزرد والخوذات والسيوف ويلط القتال. راجع: المقرئزى، الخطط، ج٢، ص ١٠٥.

(٢) الفسطاط: لما فتح العرب مصر فى سنة ٢٠هـ كانت عاصمة البلاد - الاسكندرية - ففكر «عمر بن العاص» فى أن يتخذها قاعدة للإدارة والجيش. إلا أن عمر بن الخطاب لم يوافق على ذلك، بل أمره بإنشاء مدينة أخرى لا يفصله عن المسلمين فيها ماء صيف ولا شتاء. وسواء أصبحت أسطورة اليمامة المشهورة التى أفرخت فى مكان «عمرو» أم لم تصح فإنه يعود من فتح الاسكندرية قصد ذلك المكان الفسيح الذى يقع شمال حصن بابليون الرومانى حيث عسكرت قوات العرب للمرة الأولى. وأمر بتأسيس الفسطاط ليجعلها قاعدة البلاد ودار الامارة. راجع: ناصر خسرو، سفرنامه، ص ٩٥ - ١٠٢، ص ٢٢٣، عبدالرحمن زكى، الفسطاط وضاحتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م، ص ٨.

(٣) عندما غزا عمرو الأول مصر للمرة الرابعة سنة ٥٦٤هـ/١١٦٨م لس انقلابا كبيرا فى موقف السلطات الحاكمة، إذ قاومته بليس واضطر إلى استخدام العنف للاستيلاء عليها، ثم تقدم مسرعا صوب القاهرة عندها أحس شاور بخرج موقفه واستياء الناس من سياسته فأحرق القاهرة فى نوفمبر سنة ٥٦٤ / ١١٦٩م. راجع: سعيد عاشور، الأيوبيون والماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م، ص ١٨.

(٤) راجع: عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها، ص ٢٤٩ - ٢٥٢.

كانت قائمة بالفسطاط وتنتج من الخامات المعدنية المصهورة، والمسبوكة ما كان صناع المعادن في مصر في حاجة اليه لعمل العديد من الأسلحة والآلات الحربية، علاوة على الأدوات المنزلية والتحف المختلفة، وقد أشار بعض المؤرخين إلى وجود هذه المسابك بالفسطاط. ومن المعروف أن بمصر معدن الذهب والفضة والزمرد في جبل عند « أسوان » لا يشاركها فيها بلد، كما أن بها الحديد والنحاس وغير ذلك، والواقع أن الشماعد والمباخر والأدوات المعدنية التي ترجع إلى بداية العصر الإسلامي، والتي كشفت نماذج منها في حفائر الفسطاط لا تختلف كثيرا في شكلها وزخارفها عما كان معروفا في مصر قبل الفتح العربي^(١) مما يجعل عملية التمييز بينها وبين ما أنتج في العصر القبطي من تحف معدنية ليس من السهولة بمكان^(٢).

ولاشك إن إنشاء دار جديدة للصناعة بساحل الفسطاط والتي سميت «الصناعة الكبرى» في عهد الإخشيد أحدث نشاطا في حركة الصناع والحرفيين وغيرهم من صانعي مستلزمات السفن الحربية وآلات القتال. كما أنشئت مسابك النحاس بالفسطاط حيث وجدت دار النحاس بالقرب من سويقة معتوق بالفسطاط، وسوق النحاس التي كانت تقع بالقرب من جامع عمرو ابن العاص، وقد حفلت بمظاهر رواج وتقدم صناعة النحاس والأسواق التي تضم مجموعة الحوانيت لبيع الأواني المنزلية وغيرها من المستلزمات المصنوعة من النحاس ولاشك أن الفسطاط العاصمة المصرية كانت تزخر بالعديد من هؤلاء من صناع الحديد ومن غيرهم من أصحاب الحرف^(٣).

ويعتبر أكثر ما صنع في الفسطاط من تحف معدنية كان في العصر الفاطمي الذي شهد ازدهارا حقيقيا في هذه الصناعة ساعد عليه كثيرا هجرة عدد كبير من صناع المعادن المواصل إلى مصر منذ العصر الأيوبي، ونقلهم خبرة مدرسة الموصل إلى الفسطاط وما أنتج من تماثيل مختلفة هو خير شاهد

(١) راجع: George T. Scanian, the Fustat Mounds, 1968, pp. 220 - 223.

(٢) ركي حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢٤١ - ٢٤٢.

(٣) السيد طه السيد، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٥٨، ٢٠٥.

على ذلك، ولم يقتصر إنتاج الفسطاط في العصر الفاطمي من التحف المعدنية على التماثيل الحيوانية، بل لقد أنتجت أيضا بعض التماثيل الآدمية حيث عثر في المدينة على تمثال لسيدة تعزف على الدف وعلى رأسها تاج به نتوء يوحي بأنه كان مرصعا بالجواهر وحول كل من ذراعيها وساقها أسورة^(١).

وقد وصلت الصناعة المعدنية في الفسطاط غاية نضوجها في العصرين الأيوبي والمملوكي في نفس الوقت الذي يلاحظ فيه أن صناعة المعادن كانت من الصناعات التي تمت في بعض حالاتها مشاركة بين المسلمين واليهود في الفسطاط^(٢).

وهكذا عمل الصناع في مدينة الفسطاط على إنتاج قطع النحاس كالأباريق والمباخر والثريات والطاسات والمسارج والأواني المنزلية^(٣).

كما أمدتنا أطلال الفسطاط بعشرات الآلاف من القطع الخزفية التي تمثل أنواع الخزف الإسلامي مما كان يصنع فيها من العصر الطولوني ٣هـ/٩م وحتى العصر المملوكي ١٠هـ/١٦م^(٤).

ولقد أنتج الخزافون في عصر الأيوبيين والمماليك بالفسطاط نوعا من الخزف ذي زخارف منقوشة أو محفورة تحت طلاء شفاف باللونين الأخضر والازرق وقد عثر على قطع كثيرة من هذا النوع في أطلال الفسطاط من بينها قطع تالفة من القرن أثناء الصناعة أو التسوية ولا تترك مجالا للشك في صناعة هذا النوع من الخزف بمدينة الفسطاط. كما أنتج الخزافون بالفسطاط كميات هائلة من شبايك القلل فقد عثر في أطلال المدينة على قطع تالفة من القرن ترجع للعصر الأيوبي، وصفوة القول أن مدينة الفسطاط كانت منذ عصر الطولونيين في القرن ٣هـ/٩م مركزا هاما لصناعة الفخار والخزف

(١) هذا التمثال شهير باسم تمثال الطبالة مستولدة الخليفة «العزیز بالله الفاطمي» (الارتفاع ٥ سم، والعرض ٣ سم) ومخفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، سجل رقم: ٦٩٨٣. راجع: ركي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص ١٤٨، شكل ٤٤٩.

(٢) عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٣١.

(٣) السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص ١٦٥.

(٤) راجع: George T. S., the Fustat., pp. 220 - 233.

وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى وظلت المدينة محتفظة بتقاليد هذه الصناعة حتى العصر المملوكى فى القرن ١٠هـ/١٦م، وأيضا استمرت كذلك شهرة الفسطاط فى الصناعة بعد الفاطميين وما أنتج فى عصرى الأيوبيين والمماليك من القنينات والكؤوس وغيرها^(١).

ومما يدل على انتشار حرفة الصباغة فى الفسطاط ما أشارت إليه كتب الحسبة حول أساليب الغش فى مواد الصباغة فقد ذكر الشيزرى أن بعض الصباغين كانوا يستعملون الزجاج فى صناعة الثياب المراد صباغتها باللون الكحلى فتخرج الثياب صافية اللون شديدة السواد فإذا مضت عليها أقل مدة تعود إلى أصولها ويتغير لونها وكان على المحتسب وأعوانه منع هؤلاء الصباغين من فعل ذلك^(٢).

٣ - مدينة تنيس^(٣)

تعتبر تنيس من أهم المراكز الصناعية للمنسوجات فى العصر الأيوبي فقد أطنب كثير من المؤرخين والرحالة فى صناعة منسوجاتها^(٤).

فكان ينسج بتنيس القصب الملون من عمامات ووقايات ومما يلبس النساء. ولا ينسج مثل هذا القصب فى جهة أخرى غير تنيس وما ينسج منه فى مصانع السلطان لا يباع ولا يعطى لأحد كما كانوا ينسجون بمدينة تنيس البوقلمون^(٥) الذى لا ينسج فى مكان آخر من جميع العالم^(٦).

(١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٨ - ١٩.

(٢) راجع: عبد الرحمن بن نصر الشيزرى، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، القاهرة، ١٩٤٦، فصل النسيج والصباغة، السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص ٤٦.

(٣) مدينة تنيس: من أجمل المدائن وهى جزيرة قريبة من البحر فى مصر بين الفرما ودمياط ولم يكن بمصر مثلها استواء وطيب تربة وكانت جنانا ونخلا وشجرا ومزارع. راجع: ابن حوقل (ابى القاسم بن حوقل النصيبي)، كتاب صورة الارض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٤٩، ناصر خسرو، سفرنامه، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٩١ - ٩٢.

(٤) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٦٢ - ١٧٣.

(٥) البوقلمون: قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب. راجع: ناصر خسرو، سفرنامه، ص ٩٢.

(٦) ناصر خسرو، سفرنامه، ص ٩١ - ٩٢.

ومن الجدير بالذكر أن مدينة تنيس بقيت عامرة بنشاط أهلها الصناعى والتجارى إلى حين خربها الملك الكامل محمد بن أيوب وهدم سورها وبيوتها فى سنة ٦٢٤هـ / ١٢٢٦م^(١).

٤ - مدينة دمياط^(٢)

كانت مدينة دمياط من مراكز الصناعة خلال العصر الإسلامى، كما اشتهرت بصناعة النسيج خلال العصر الأيوبى حيث استأجر النساجون حجرات طوابقها العلوية ومارسوا فيها صناعة النسيج، وهم الذين مدوا مصانع النسيج بما كانت فى حاجة إليه من المواد الخام وكان المتبع فى هذه الصناعة هو إثبات التزام كل صانع بما قرر له من المواد الخام فإذا توفر فيها شئ جرى استقطاعه من الثمن المدفوع له وإذا تم نسج الثياب تولى تجهيزه فئة أخرى من الصناع فيقوم واحد بطيها وثن بلفها وثالث بوضعها فى الأسفاط والصناديق ورابع بحزمها ثم يجرى شحن هذه الثياب فى مراكب توجه حيث يتم بيعها^(٣). فقد عمت شهرة مدينتى تنيس ودمياط الآفاق فى العصر الفاطمى وما بعده فى صناعة النسيج فأتقنوا صناعة الشرب وهو نوع من القماش الشفاف وكانت تدخل فى صناعته خيوط حريرية أو مذهبة ولعل الهدية التى بعث بها صلاح الدين الأيوبى إلى نور الدين فى دمشق كانت من إنتاج طراز هاتين المدينتين^(٤).

(١) راجع: السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات، ص ٥٩.

(٢) دمياط: محافظة تقع شرق النيل على الضفة الشرقية لقرع النيل المسمى باسمها إلى الشرق منها بحيرة المنزلة وهى عاصمة محافظتها ومقرها الإدارى وقد ذكرها المؤرخون والرحالة وأطنبوا فى وصفها وقيل أنها دمياط (بالكسر) مدينة قديمة بين تنيس ومصر عند زاوية التقاء بحر الروم بالنيل وتعد من ثغور الإسلام. ياقوت الحموى، معجم، ج ٢، ص ٤٧٢ - ٤٧٣، المقرئى، الخطط، ج ١، ص ٣٩٩، ناصر خسرو، سفرنامه، ص ١٠٢ - ١٠٣، عبدالرحمن ركنى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١ - ١٢.

(٣) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٣٨.

(٤) السيد أبو سديرة. الحرف والصناعات، ص ٦٥.

ه - مدينة أحميم^(١)

كانت أحميم من المراكز الصناعية الهامة لصناعة النسيج فقد ظلت هذه الصناعة بها منذ العصر المسيحي وحتى العصر المملوكي مروراً بالعصور الأموية والإخشيدية والفاطمية والأيوبية فقد اشتهرت مدينة أحميم باستخلاص العصارة الحمراء وكان من أسباب تفوقها في فن الصباغة وصناعة الألوان أن كان ينمو بالقرب منها نبات السلجم وكانت له عصارة حمراء يمكن استعمالها في الصباغة^(٢).

٦ - مدينة الإسكندرية

اشتهرت مدينة الإسكندرية بصناعة النسيج وازدادت أهمية المدينة كمركز صناعي في العصرين الفاطمي والأيوبي، وظلت دار طرازها تواصل إنتاجها الوافر ولاسيما من الأقمشة الكتانية والحريرية وأيضاً اشتهرت بصناعة السفن خلال العصر الأيوبي^(٣). كما اشتهرت كذلك بصناعة الخزف^(٤)

٧ - جزيرة الروضة^(٥)

اتخذ السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب جزيرة الروضة مقراً لحكمه وبنى فيها قلعة كما زادت العناية بصناعات الروضة من جديد وأُفرد للأسطول ديوان خاص سمي «ديوان الأسطول» فعادت الجزيرة داراً للصناعة تبنى فيها الحرايق والشلنديات ونحوها حتى سنة ٧٠٠هـ / ١٣٠٠م، وبعد سقوط الدولة

(١) أحميم. بلد بصعيد مصر شمال أسوط فهي تقع شرقي النيل وبها نخل كثير وقصب سكر راجع. ياتوت الحموي، معجم، ج ١. ص ١٢٣، المقرئ، الخطط، ج ١، ص ١٤٧ - ١٤٩، ناصر خسرو، سفرنامه، ص ١٢٠ - ١٣٠

(٢) راجع: السيد ابراهيم سديرة الحرف والصناعات، ص ٤١

(٣) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٦، ١٩

(٤) راجع: Véronique François, Céramiques médiévales à Alexandrie, IFAO, 1999, pp. 86 - 151.

(٥) جزيرة الروضة هي جزيرة يعبر إليها من القسطنطينية على جسر في سفر ويعبر من هذه الجزيرة إلى الجانب الآخر على جسر آخر إلى أبنية ومساكن على الشط الآخر يقال لها الجزيرة ووصفها ناصر خسرو بأنها أمام مدينة مصر في قلب النيل وقال ان فيها مسجد تحيط به الأشجار الغناء ويربط مصر بها جسر مكون من ثلاثين قطعة خشبية في شكل روارق ناصر خسرو. سفرنامه، ص ١٢. راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٨٣

الأيوبية قلت الصناعة بجزيرة الروضة وخربت قلعتها ودار صناعتها وأهمل الجسر الذى يربط بينها وبين مدينة مصر^(١).

٨ - مدينة دمشق

تعتبر مدينة دمشق مركزا هاما من مراكز صناعة التحف الأيوبية جعلت الصناع والفنانين يحرصون على كتابة اسم مدينة دمشق على القطع ترويجا لها^(٢).

٩ - مدينة حلب

كانت مدينة حلب^(٣) من المدن التى ساعدت على ازدهار صناعة التحف الأيوبية، وهى تعتبر من أهم المراكز التجارية والصناعية فى شمال الشام وكانت حلب نقطة يلتقى فيها الطريق الآتى من الخليج الفارسى حتى نهر الفرات، مع طريق القوافل الآتى من آسيا الوسطى، حيث تنقل السلع إلى موانئ البحر المتوسط^(٤).

كذلك كانت حلب مركزا لتجمع القوافل التجارية الآتية من آسيا الصغرى والشام مارة إلى بغداد وفارس والهند داخل آسيا^(٥).

(١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٨٣.

(٢) راجع: ابن الفلانس (ابى يعلى حمزة بن الفلانس)، ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الاباء السوريين، ١٩٠٨م، ص ٥٥٢ - ٣٦٥، ابن حوقل (ابى القاسم بن حوقل النصيبى)، كتاب صورة الارض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٥٣ - ١٧٣، ابن خرداذبة (ابى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة. متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ)، المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ، ص ٩٨ - ٩٩، الاصطخرى، المسالك والممالك، وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٦١م، ص ٤٥.

(٣) راجع: ابن حوقل، صورة الارض، ص ١٥٣ - ١٧٣، ابن العديم. ريدة الحلب فى تاريخ حلب، ج ١، تحقيق سامى الدمان، دمشق، ١٩٥١م، ص ٦٠ - ٨٠، ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م، ص ٥٥.

(٤) كانت حلب فى العصور الإسلامية الاولى بلدة ثانوية محصورة بين مدينتين عظيمتين وهما انطاكية عاصمة شمال الشام وقنشرين عاصمة الاقليم الذى تقع فيه حلب على ان هذا الموقع المتميز لم يكن نعمة على طول الخط، وإنما كانت له بعض الآثار السيئة بالنسبة لحلب اذ غدت ساحة للحرب بين القوى المحيطة بها. ذلك انها المدخل الطبيعى لبلاد الشام من ناحية ثانية، ومن ثم فان السيطرة على حلب واعمالها صارت تعنى فصل شمال الشام عن جنوبه، وعندما هشت الظروف لصالح الدين الأيوبي بتملك الشام سعى للسيطرة على حلب وقد تم له ذلك فى ٥٧٩ هـ / ١١٨٣م ومن ثم غدت الجبهة الإسلامية تحت رعايته تمتد من جبال طوروس شمالا حتى النوبة جنوبا. راجع: ابن العديم، ريدة الحلب، ص ٦٠ - ٧٠.

(٥) محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩، ط ١، ص ١٣٠.

وتميزت حلب بثرائها الهائل على زمن الحروب الصليبية، وعمرت
بالأسواق الواسعة والقياصر والحمامات، ودأب التجار على جلب مختلف
الحاصلات إليها، وظلت محتفظة بأهميتها التجارية حتى الغزو المغولي^(١).

١٠- مدينة أسعرد

كانت مدينة أسعرد^(٢) مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية في
العصر الأيوبي فقد اشتهرت بمنتجاتها المعدنية لدرجة جعلت الصناع والنقاشين
ينتسبون إليها وعلى الرغم من أن المصادر التاريخية قد ضنت علينا بالمعلومات
عن هذه المدينة ودورها التاريخي والسياسي التي لعبته عبر العصور إلا أنه قد
وصلنا من آثارها المادية ما يحفظ هذه المدينة ويسطر اسمها في سجل المدن
المنتجة للتحف المعدنية في العصر الأيوبي، كذلك من بين الصناع الذين
انتسبوا إلى أسعرد الصانع: « سعد الدين الأسعردى »^(٣) والصانع « أبو القاسم
ابن سعيد بن محمد الأسعردى »^(٤).

(١) عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها في عهد ملوك بني أيوب، التاريخ والمستقب، مج ١، العدد الثاني ١٩٩١م،
ص ٦٥-٨٥.

(٢) اورد بعض المؤرخين إشارات بسيطة تفيد ان مدينة أسعرد كانت من مدن ديار بكر حيث تقع بين مدينة طرزة، ومدينة حيزان.
راجع: ياقوت الحموي، معجم البلدان، مج ٢، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٩٤، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان،
حققه د. إحسان عباس، مج ٣، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٢٢، ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج ٩،
ص ٧٤، ج ١. راجع:

(٣) راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج ٣، ص ١٢٩٤، حسن عبد الوهاب، توقيعات الصناع، ص ٥٣٨.

(٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢١٩ - ٢٢٥.

الملاحق

قوائم - فهرست - مصادر ومراجع

- قوائم بأسماء سلاطين بني أيوب

- فهرست الأعلام والأماكن

- مصادر ومراجع الكتاب

(١) الأتابكات				
(أبناءه صلاح الدين الثماني عشرة)				
مروان				
شادي				
نجم الدين أبو الشكر أوب				
(توفي في ١٨ ذي الحجة سنة ٥٦٨)				
الناصر (الأول) صلاح الدين يوسف				
(ولد بتكريت سنة ٢٥٣٢)				
سيف الدين				
٥- قنبر أبو بقرق لسيف الدين				
ولد بمشقي في مستهل ربيع الأول سنة ٥٧٠.				
٦- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمشقي سنة ٥٧١ وتوفي سنة ٦٠٦.				
٧- الأغر أبو يوسف بقرق لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٧٢.				
٨- قنبر أبو سليمان دود لسيف الدين				
ولد بمصر في ٢٢ ذي الحجة ٥٧٢ وتوفي في ٩ صفر سنة ٦٢٢.				
٩- قنبر أبو القائل موسى لسيف الدين				
ولد (ولد بمصر سنة ٥٧٣).				
١٠- الأغر أبو عباد محمد عز الدين				
لدين (ولد بمشقي سنة ٥٧٥).				
١١- محمد أبو القائل أحمد لسيف الدين				
(ولد بمصر سنة ٥٧٢).				
١- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٨ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٢- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٣- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٨ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٤- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٥- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٦- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٧- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٨- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
٩- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
١٠- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				
١١- قنبر أبو قنبر لسيف الدين				
ولد بمصر سنة ٥٦٩ وتوفي سنة ٦٢٢.				

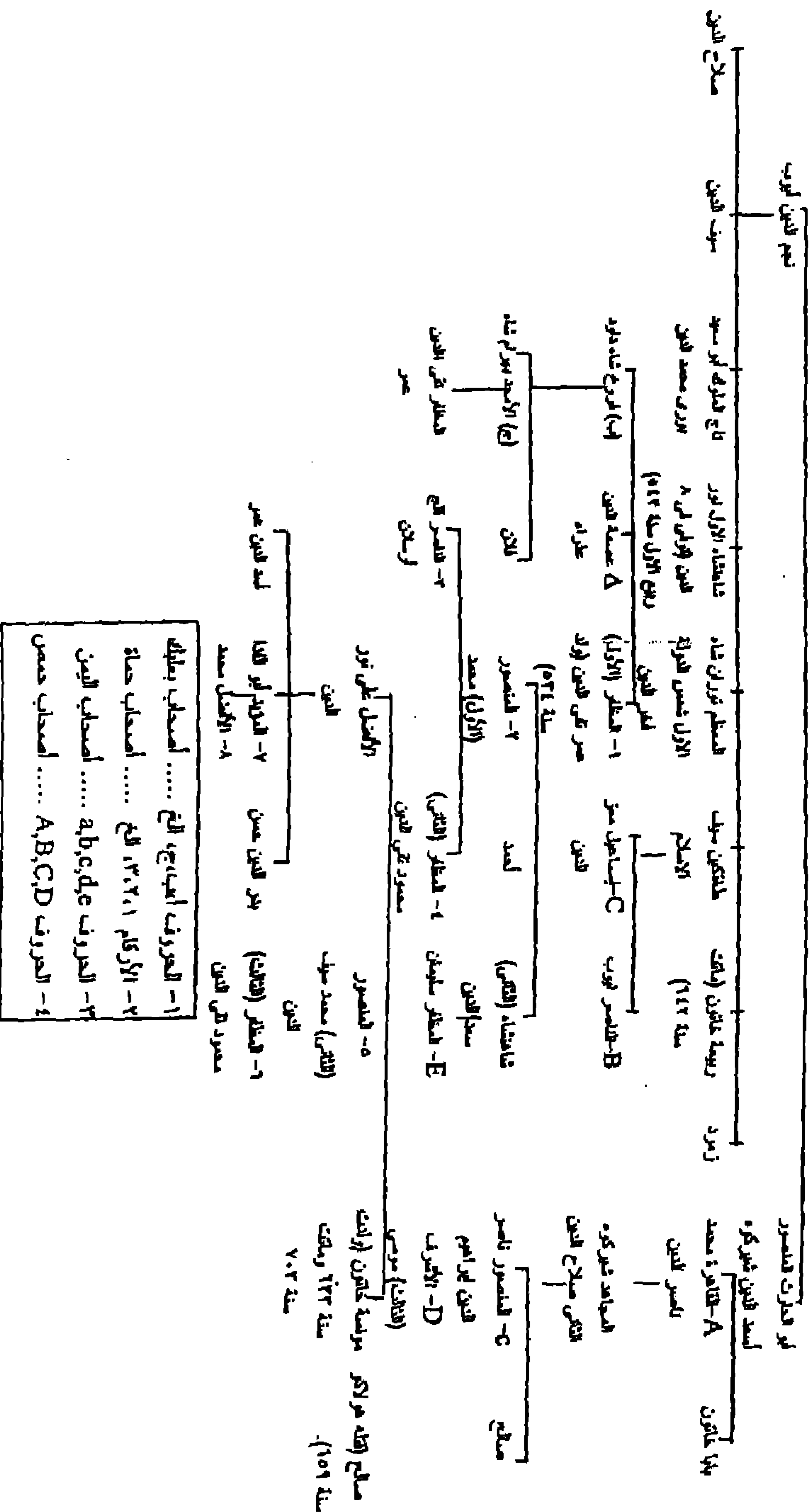
-٢-

الزكي ولد الدين (تولى بحلب سنة ١٥٨).	نصر الدين	المنصور توران شاه الثالث (تولى سنة ١٥٨).
---	-----------	--

- ١٢- المنصور أبو منصور توران شاه (الثاني) أخو الدين (صاحب روجين)، (ولد بمصر في ربيع الأول سنة ٥٧٧ وتولى سنة ١٥٧).
 ١٣- الخيال أبو سعيد أيوب ركن الدين (ولد سنة ٥٧٨).
 ١٤- غالب أبو الفتح ملك شاه لناصر الدين (ولد في رجب سنة ٥٧٨).
 ١٥- المنصور أبو بكر عز الدين (ولد بحران بعد وفاة أبيه).
 ١٦- شادي، إمام الدين، (له لم ولد).
 ١٧- مروان نصر الدين (له أم ولد).
 ١٨- الخضر مظفر الدين المشهور، (صاحب بصري)، (ولد سنة ٥١٨ وتولى سنة ١٢٢).
 ١٩- مولاة خاتون، (تزوج الكامل محمد بن العادل).
 ٢٠- لالة، (تزوجت حمام الدين لا جين عر).

بناءً نور الدين وشيركو

ملانی بن سراج



الأيوبيون

الأيوبيون :

أولاً : في مصر

- الملك الناصر صلاح الدين أبو المظفر يوسف (توفي في ٢٧ صفر سنة ٥٨٩ هـ / ١١٩٣ م) ٥٦٤ هـ / ١١٦٨ م.
- الملك العزيز (الأول) عماد الدين أبو الفتح عثمان (اعلن استقلاله سنة ٥٩١ هـ ، توفي في ٢٧ المحرم ٥٩٥ هـ / ١١٩٩ م) ٦٨٩ هـ / ١١٩٣ م.
- الملك المنصور ناصر الدين محمد مستهل صفر ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (صاحب دمشق) (توفي في ٧ جمادى الآخرة سنة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م ٥٩٦ هـ / ١١٩٩ م.
- الملك الكامل (الأول) ناصر الدين أبو المعالي محمد (صاحب دمشق) (توفي في ٢٢ رجب سنة ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م) جمادى الآخرة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م.
- الملك العادل (الثاني) سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) (عزل في ٨ ذى الحجة سنة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م) رجب ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب دمشق) (توفي بالمنصورة في ١٥ شعبان سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م) ذى الحجة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.
- الملك المعظم توران شاه (صاحب دمشق) (قتل في ٢٩ من المحرم سنة ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م) شعبان ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م.
- الملك الأشرف (الثاني) مظفر الدين موسى بن يوسف بن محمد (عزله إيبك وظل اسمه يذكر في الخطبة حتى سنة ٦٥٢ هـ / ١٢٥٤ م) صفر ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م.

ثانياً : في دمشق

- الملك الأفضل نور الدين أبو الحسن علي ٥٨٢ هـ / ١١٨٦ م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (نائب العزيز عثمان) . ٥٩٢ هـ / ١١٩٥ م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى جمادى الآخرة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م.
- الملك الناصر صلاح الدين داود ذى الحجة ٦٢٤ هـ / ١٢٢٦ م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح موسى (صاحب العراق) (توفى فى ٤ من المحرم سنة ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧ م) ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ م.
- الملك الصالح عماد الدين إسماعيل ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م.
- الملك الكامل (الأول) محمد (صاحب مصر) جمادى الأولى ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.
- الملك العادل الثانى سيف الدين أبو بكر (صاحب مصر) رجب ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) ٦٣٦ هـ / ١٢٣٨ م.
- الملك الصالح إسماعيل (للمرة الثانية) ٢٧ صفر ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) (للمرة الثانية) ٨ جمادى الأولى ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م.
- الملك المعظم توران شاه (ومعه مصر) ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (صاحب حلب) ١٧ ربيع الثانى ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م.

ثالثا : في حلب

- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد ٥٧٩ هـ / ١١٨٣ م.
- الملك الظاهر غياث الدين أبو الفتح غازى (الأول) (توفى فى ٢٣ جمادى الآخرة ٦١٣ هـ / ١٢١٦ م) جمادى الآخرة ٥٨٢ هـ / ١١٨٦ م.
- الملك العزيز غياث الدين أبو المظفر محمد (توفى فى ٤ ربيع الأول سنة ٦٣٤ / ١٢٣٦ م) جمادى الآخرة ٦١٣ هـ / ١٢١٦ م.
- ضيفة خاتون ربيع الأول ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (كان بدمشق أيضا منذ سنة ٦٤٨ هـ وتوفى فى شوال سنة ٦٥٨ هـ / ١٢٣٦ م) ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م.

رابعا : في ميافارقين وسنجار

- الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب ٢٩ جمادى الأولى ٥٨١ هـ / ١١٨٥ م.
- الملك العادل سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) ٥٩١ هـ / ١١٩٤ م.

- الملك الاوحد نجم الدين أيوب ٥٩٦هـ / ١١٩٩م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح أبو موسى ٦٠٧هـ / ١٢١٠م.
- الملك المظفر شهاب الدين غازي ٦١٧هـ / ١٢٢٠م.
- فتحها المغول مؤقتا ٦٢٨هـ / ١٢٢١م.
- الملك الكامل (الثاني) ناصر الدين محمد ٦٤٢هـ / ١٢٤٤م.
- فتحها المغول نهائيا ٦٥٨هـ / ١٢٦٠م.

خامسا: في اليمن

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب . رجب ٥٦٩هـ / ١١٧٣م.
- الملك العزيز سيف الإسلام ظهير الدين أبو الفوارس طغتكين بن أيوب
(لم يصل الى اليمن الا سنة ٥٧٨هـ /) ٥٧٧هـ / ١١٨١م.
- معز الدين إسماعيل بن طغتكين ٥٩٣هـ / ١١٩٦م.
- الملك الناصر أيوب بن طغتكين ٥٩٨هـ / ١٢٠١م.
- الملك المظفر سليمان بن سعد الدين شاهنشاه (الثاني)
(توفي سنة ٦٤٩هـ / ١٢٥١م) ٦١١هـ / ١٢١٤م.
- الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل ٦١٢هـ / ١٢١٥م.
- الاستيلاء على مكة ٦١٩هـ / ١٢٢٢م.
- بنو رسول ٦٢٦هـ / ١٢٢٨م.

سادسا: في بلعبك

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب ٥٦٨هـ / ١١٧٢م.
- عز الدين قروخ شاه داود بن شاهنشاه (الأول) جمادى الأولى ٥٧٥هـ / ١١٧٩م.
- الملك الامجد مجد الدين بهرام شاه بن داود ٥٧٨هـ / ١١٨٢م.
- الملك الأشرف (الأول) بن مظفر الدين موسى (صاحب دمشق) ٦٢٧هـ / ١٢٢٩م.
- الصالح إسماعيل (اخو السابق) جمادى الأولى ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م.
- الصالح أيوب (صاحب دمشق) ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م.
- توران شاه (الرابع) (صاحب دمشق) ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م.

- الناصر يوسف (حتى سنة ٦٥٨ هـ /) ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م.

سابعاً: في حمص

- الملك القاهر ناصر الدين محمد بن شيركوه (توفي في ٩ ذى الحجة سنة ٥٨١ هـ /) ٥٧٤ هـ / ١١٧٨ م.

- الملك المجاهد صلاح الدين شيركوه (الثاني) ، (توفي في ١٩ رجب سنة ٦٣٧ هـ /) ذى الحجة ٥٨١ هـ / ١١٨٥ م.

- الملك المنصور ناصر الدين ابراهيم بن شيركوه (الثاني) ، (توفي في ١٠ صفر سنة ٦٤٤ هـ /) رجب ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.

- الملك الأشرف مظفر الدين موسى (الثاني) بن ابراهيم ، (توفي في ١٠ صفر سنة ٦٦٢ هـ /) صفر ٦٤٤ هـ / ١٢٤٦ م.

ثامناً: في الكرك

- الملك العادل (الثاني) سيف الدين أبو بكر بن أيوب ٥٨٤ هـ / ١١٨٨ م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى بن أبي بكر ٥٩٢ هـ / ١١٩٥ م.

- الملك الناصر صلاح الدين داود بن عيسى (صاحب دمشق) ، (استولى على بيت المقدس في ٩ جمادى الأولى سنة ٦٣٧ هـ /) ٦٢٤ هـ / ١٢٢٦ م.

- الملك المغيث فخر الدين عمر بن العادل (الثاني) بن الكامل ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.

تاسعاً: في حماه

- الملك المظفر (الأول) تقى الدين أبو سعيد عمر ، (توفي في ١٩ رمضان سنة ٥٨٧ هـ / ١١٩١ م.) ٥٧٤ هـ / ١١٨٨ م.

- الملك المنصور (الأول) ناصر الدين أبو المعالي محمد .

(توفي في ٢٢ ذى القعدة سنة ٦١٧ هـ /) رمضان ٥٨٧ هـ / ١١٩١ م.

- الملك الناصر صلاح الدين قليج ارسلان ذى القعدة ٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م.

- الملك المظفر (الثاني) تقى الدين محمود ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ م.

- الملك المنصور (الثاني) سيف الدين محمد ٦٤٢هـ / ١٢٤٤م.

عاشرا، في حصن كيفا وآمد وبانياس

ا- في حصن كيفا

الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٢٩هـ / ١٢٣١م.

- الرها وحران ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م.

- بسنجار ونصيبين ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م.

- الملك المعظم توران شاه (الرابع) بن أيوب بن الكامل ٦٣٦هـ / ١٢٣٨م.

- الملك الموحد تقي الدين عبدالله بن عبدالله بن توران شاه ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م.

ب- في آمد

- بنو ارتق حتى سنة ٦٢٩هـ / ١٢٣١م.

- الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل ٦٢٩هـ / ١٢٣١م.

ج- في بانياس

- الملك العزيز (الثاني) عماد الدين عثمان بن العادل ٦٠٨هـ / ١٢١١م.

- الملك الظاهر غازي بن عثمان (توفي سنة ٦٣٠هـ /) ٦٣٠هـ / ١٢٣٢م^(١).

(١) راجع : رامبارو، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م. ص ١٥٠-١٥٩، ويستفقد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م. حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠٩-٣١٢.

أولاً: فهرست الأعلام

الاسم والصفحة

(أ)

- إبراهيم : ١٨
- أحمد بن طولون : ٩٧ ، ١٠٩
- أحمد الصياد : ١٨
- إسحاق : ٤١
- أسد الإسكندراني : ٤٤ ، ٨٩
- أبو بكر : ١٨
- أبو العشاق : ١٨
- أبي سيفين : ٢٣
- أبي الساجي : ١٨
- أبي الفرج : ١٨
- أبو القاسم بن سعيد : ١٤٩
- ابن نظيف : ١٨

(ب)

- باقي : ٤١ ، ١٣٥
- بربارة : ٢٣
- البيضاوي : ٧٦

(ت)

- أبي تمام : ٧٤

(ث)

- ثعلب : ٤١ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ٩١

الاسم والصفحة

(ج)

- جعفر المصرى : ١٧

- الجيوشى : ٢٩

(ح)

- الحاكم بأمر الله : ٢٣ ، ٢٩ ، ٨٣

- ابن حبيب : ٧٦

- الحريرى : ٦٨

- الحسن بن الخطير : ٧٤

- الحسينى : ١٨

- الحصواتى : ٢٩

- الحنفى : ٧٦

(د)

- الدهان : ١٨

(ذ)

- الذكى النقاش : ٨٥

(ر)

- السيلة رقية : ٢٤ ، ٢٩

- ريحان : ١٨

(ز)

- الزرزور : ٩٢

- الزواوى : ٧٥

(س)

- سالم بن على : ١١٥

- سعد : ١٧ ، ٤٠

الاسم والصفحة

- سعد الدين الأسعدي : ١٤٩

- سعيد السعداء : ٦٣

(ش)

- الشافعي : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩١ ، ١٠٠ ، ١٤١

- شجرة الدر : ٦١ ، ٧٠

- الشريف : ١٨

- شيركوه : ٤٢ ، ٤٣ ، ١٤٢

(ص)

- صلاح الدين : ١٠ ، ٤٦ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٥ ، ٩٠ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١٣٢ ، ١٤٠ ، ١٤١

- الصالح طلائع : ٢٥

(ط)

- طيب : ١٧

(ع)

- السيدة عاتكة : ٢٩

- عباس بن نصير : ٢٧

- عبدالرحمن : ٧١

- عبداللطيف البغدادي : ٧٤

- السيدة العذراء : ٣٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨

- عمرو بن العاص : ٩٦ ، ١٠٨

- العزيز عثمان : ٦٤ ، ٧٤

- علي : ١٨

- علي البيطا : ١٧

- عقبة : ٩٦ ، ٩٧

الاسم والصفحة

- عماد الدين زنكى : ١٣٢

(ف)

- الفكهانى : ٢٥

(ق)

- القاضى الفاضل : ٧٦

- قراقوش : ٩٠

- قصير : ١٨

- قلاوون : ٢٤

- الأقر : ٢٩

(ك)

- الملك الكامل : ٥٤ ، ٥٥ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٨٧ ، ٩١ ، ١٠١ ، ١٤٦

- كرم : ١٨

- السيدة كلثوم : ٢٩

(م)

- الماوردى : ٧٦

- محمد : ١٨ ، ٣٦ ، ٧١

- الأمر بأحكام الله الفاطمى : ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦

- ابن معالى : ٥١ ، ٥٢ ، ١٣٥

- مسلم : ١٧

- السيد المسيح : ٣٤ ، ١٢٧ ، ١٢٩

- المقرئى : ٢٦ ، ١٤٢

(هـ)

- هدويج : ٢٧

الاسم والصفحة

(ن)

- أبو نادله ٩٢
- نجم الدين أيوب ٥٧ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٥ ، ٩٣ ، ١٠١ ، ١١٤ ، ١٤٧
- الناصر داود ٧٤
- ناصر خسرو ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٨
- السيدة نفيسة ٢٤ ، ٦٢
- ناصح ١٨
- نور الدين ٧٤ ، ١٣٢ ، ١٤٦

(ي)

- يحيى الشيبه ٢٩
- المعظم عيسى ٧٤
- يعقوب ١٢٧
- يوحنا ١٢٧
- يهوذا الاسخريوطى ١٢٧
- يوسف ١٨ ، ٢٩ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ١٣٥

ثانياً: فهرست الأماكن

الاسم والصفحة

(أ)

- أنخيم : ٤٦ ، ١٤٧
- أسعد : ١٤٩
- آسيا الوسطى : ١٤٨
- آسيا الصغرى : ١٤٨
- إيطاليا : ١٣٤
- الأندلس : ١٤
- ألمانيا : ٢٧
- إيران : ١٥ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٦٤ ، ١٣٨ ، ١٣٩
- إنجلترا : ٣٤ ، ١٢٩ ، ١٣٣
- أوروبا : ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٣٧
- أورشليم : ١٢٦

(ب)

- باريس : ٢٧
- برلين : ٦٧ ، ١١٢
- بيزا : ١٢٨
- بغداد : ١٧ ، ١٥٥
- البندقية : ١٣٠ ، ١٣٤
- البهنسا : ٤٦

(ت)

- تكريت : ١٣٣ ، ١٣٨
- تنيس : ٢٢ ، ٢٣ ، ٤٦ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦

الاسم والصفحة

(ج)

- جنوة : ١٢٨

(ح)

- حلب : ٣٦ ، ٥٣ ، ٦٦ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٤٨

- حماة : ١٤٠

(د)

- دسوق : ٦٢

- دمشق : ١٤ ، ٣٤ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧١ ، ٨٩ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٥٤

- دمياط : ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٤٦

(ر)

- الرصافة : ١٣٤

- الرقة : ٣٨ ، ٣٩ ، ١٣٤

- الروضة : ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٥٤

- الرى : ٣٨ ، ١٣٥

(س)

- سانت كاترين : ٢٤

- سامراء : ١٥ ، ١٧ ، ٩٧

- الإسكندرية : ٢١ ، ٢٦ ، ٦٥ ، ٧٣ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١٤٧

- سوريا : ٢٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٦٦ ، ٨٦ ، ١٣٥ ، ١٣٩

- سوسة : ١٤٢

(ش)

- الشام : ١٤ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ١٠٦ ، ١٢٦ ،

١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٤٨

- الأشمونين : ٢٦

الاسم والصفحة

(ص)

- صقلية : ١٣٤

- الصين : ١٠٥

(ع)

- الشيخ عبادة : ٢٦

- العراق : ١٥ ، ٣٨ ، ٦٤ ، ١٣٨

(ف)

- فارس : ٢٣ ، ١٥٥

- الفسطاط : ١٨ ، ٢٦ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٦٦ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩

- فكتوريا وألبرت : ٥٧ ، ١٣٦

- فرنسا : ٣٥ ، ١٣٣

- فلورنس : ١٣٠

- فلسطين : ٢٤

- الفيوم : ٢٦

(ق)

- القاهرة : ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٢ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥١ ،

٥٢ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ١٣٢ ، ١٣٩ ،

١٤٠ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨

- القدس : ٧٣ ، ٨٢

- قرطبة : ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٢

- القيروان : ٩٧ ، ١٤٢

- القطائع : ٨٢ ، ٩٧ ، ١٠٩

الاسم والصفحة

(ك)

- الكوفة : ٨٢

(م)

- مصر : ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٧ ، ٤٠ ،

٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ،

١١٠ ، ١١٣ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥

- المغرب : ٢٨

- الموصل : ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٥٠

(ن)

- الأندلس : ١٤ ، ١٣٤

(ل)

- لوكا : ١٣٠ ، ١٣٤

(هـ)

- الهند : ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٥٥

(ي)

- اليمن : ٦٩

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أولاً: المخطوطات:**
- أبو بكر الدمشقي : الفروسية المحمدية، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور، ورقة ١٦٠. (الفروسية المحمدية).
- طيغا الأشرفي «البكلمشي اليوناني»، مخطوط رعى النشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية، ورقة ١٣. (رمى النشاب).
- مخطوط «مقامات الحريرى» المؤرخ لسنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م، بمقاييس ١، ٢٦سم فى ٣، ٢١سم، للمصور «يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى»، محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس Bibliothèque Nationale de France تحت رقم «عربى ٥٨٤٧». (مقامات)
- ثانياً: المصادر:**
- إنجيل متى إصحاح ٤، إصحاح ١٧.
- ابن الأثير «أبى الحسن على بن أبى الكرم محمد» ت: ٦٣٠هـ / ١٢٣٢م. الكامل فى التاريخ، بيروت، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م. (الكامل).
- ابن بطوطة «محمد بن عبدالله» ت: ٧٧٩هـ / ١٣٧٧م. الرحلة «تحفة النظار فى غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار»، بيروت، بدون تاريخ. (الرحلة).
- ابن تغرى بردى «جمال الدين أبى المحاسن» ت: ٨٧٤هـ / ١٤٦٩م. النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزءاً، تحقيق: محمد رمزى، نسخة مصورة عن دار الكتاب المصرية، ١٩٣٠-١٩٤٠م. (النجوم).
- ابن حوقل (أبى القاسم بن حوقل النصيبى) كتاب صورة الأرض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ. (صورة الأرض).
- ابن خرداذبة (أبى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة) متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ. المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ. (المسالك والممالك).

- ابن خلدون «عبدالرحمن» ت ٨ ٨٠ هـ / ٥ ١٤ م المقدمة، الطبعة الرابعة، بيروت،
بدون تاريخ (المقدمة)
- ابن دقماق «إبراهيم بن محمد بن أيدير العلائي» ت ٩ ٨٠ هـ / ٩ ١٤ م الانتصار لواسطة
عقد الأمصار في تاريخ مصر وجغرافيتها، ج ٤، ٥، بولاق، القاهرة،
١٣١ هـ / ١٨٩٢ م. (الانتصار).
- ابن شداد «بهاء الدين يوسف بن رافع» ت ٦٩٧ هـ / ١٢٩٨ م. النوادر السلطانية
والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الأولى
١٩٦٤ م. (النوادر السلطانية).
- ابن العديم (المولى صاحب كمال الدين أبي القاسم عمر بن أحمد بن هبة الله بن العديم)
٥٨٨-٦٦٠ هـ. زبدة الحلب في تاريخ حلب، المعهد الفرنسي بدمشق
للدراستات العربية، بدون تاريخ، ج ٣، ٥٥٩-٦٤١ هـ، (زبدة الحلب).
- ابن العبري، تاريخ مختصر الدول، تحقيق أنطوان صالحاني اليسوعي، المطبعة
الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٨ م.
- ابن القلانيس (أبي يعلى حمزة بن القلانيس). ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الآباء
اليسوعيين، ١٩٠٨ م.
- ابن منظور «جمال الدين محمد بن مكرم» ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م. لسان العرب، طبعة
مصورة عن طبعة بولاق.
- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافري)، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمي
السرجاتي، دار التوفيق للطباعة بالأزهر، ج ٤، القاهرة بدون تاريخ.
- ابن واصل «جمال الدين محمد بن سالم» ت ٦٩٧ هـ / ١٢٩٧ م. مفرج الكروب في
أخبار بني أيوب، تحقيق: ج ١-٣: جمال الدين الشيال، القاهرة
١٩٥٣-١٩٦٠ م، ج ٤: حسنين محمد ربيع، القاهرة، ١٩٧٢ م. (مفرج
الكروب).
- أبو شامة «شهادة الدين أبي محمد عبدالرحمن المقدسي» ت: ٦٦٥ هـ / ١٢٦٨ م. كتاب
الروضتين في أخبار الدولتين (النورية والصلاحية) مراجعة: محمد
مصطفى زيادة، ج ١، ٢، القاهرة ١٩٦٢ م. (الروضتان).
- الاصطخري (أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسي الاصطخري). المسالك والممالك،
وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦١ م. (المسالك والممالك).

- الحنبلى «أبو البركات عز الدين أحمد بن إبراهيم بن بصر الله العسقلانى المصرى» ت ٨٧٦هـ / ١٤٧١م. شفاء القلوب فى مثاقب بنى أيوب، تحقيق/ فاطمة رشيد، دار الحرية، بغداد، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٨م.
- العمرى «شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله» ت: ٧٤٩هـ / ١٣٤٩م. مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار، ممالك مصر والشام، والحجاز، واليمن، تحقيق/ أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م. (مسالك الأبصار).
- القلقشندى «أبى العباس أحمد بن على بن أحمد» ت: ٨٢١هـ / ١٤١٨م، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، الطبعة الثانية، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، ١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م. (صبح الأعشى).
- المقرئى «تقى الدين أحمد بن على بن أحمد» ت: ٨٤٥هـ / ١٤٢١م.
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار «الخطط المقريرية»، جزءان، طبعة بولاق، بدون تاريخ. (الخطط)
- ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٢، بيروت، ١٩٨٤م.

ثالثاً: المراجع :

- إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، القاهرة، ١٩٦٩م.
- إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٩م. (دراسة فى تطور الكتابات).
- أحمد بدوى، الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار النهضة بمصر، ١٩٧٩م. (الحياة الأدبية).
- أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.
- أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م.
- أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى أصوله - فلسفته - مدارس، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.
- إحسان هنىدى . الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٢م.

- أحمد إسماعيل : تاريخ بلاد الشام فى العصر العباسى، دمشق، ١٩٨٣م.
- أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، دار الفكر العربى، ١٩٩٠.
- (الحضارة).
- الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، «العلوم العقلية»، الفكر العربى، ١٩٩١م.
- (الحضارة).
- السيد طه السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م. (الحرف والصناعات).
- البار العرينى : مصر فى عصر الأيوبيين، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.
- (فن الواسطى).
- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧م. (الألقاب).
- الفنون الإسلامية والوظائف، ج٣، دار النهضة العربية، ١٩٦٦م. (الفنون والوظائف).
- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م. (التصوير الإسلامى).
- حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، جزءان، الطبعة الأولى، ١٩٤٦م. الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.
- حسنى محمد نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦.
- العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٦م.
- حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ١٩٨٧م.
- (أطلس).
- ديماندا، الفنون الإسلامية، ترجمة : أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢م.
- زكى حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧م. (كنوز الفاطميين).
- الفنون الإيرانية فى العصور الإسلامية، القاهرة، ١٩٤٦م. (الفنون الإيرانية).
- فنون الإسلام، مكتبة النهضة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٨. (فنون الإسلام).
- الفن الإسلامى فى مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.
- أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية.

- زامباور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى، دار الرائد العربى، بيروت، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- سعاد محمد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- _____، الفنون الزخرفية، دراسات فى الحضارة الإسلامية، مج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- _____، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ج ٢، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦م.
- سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، جزءان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.
- الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م.
- سعيد الديوه جى، أعلام الصنّاع المواصل، الموصل، ١٩٧٠م.
- سوادى عبد محمد الرويشيرى، إمارة الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ، بغداد، ١٩٧١.
- (إمارة الموصل).
- السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٦١م.
- _____، المساجد والقصور فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م.
- صلاح حسين العبيدى، التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م. (التحف المعدنية).
- ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.
- عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- (مراكز الصناعة).
- _____، خانقاوات الصوفية فى مصر فى العصرين الأيوبي والمملوكى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٧م.
- عبدالرحمن زكى، الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل، دار المعارف، بدون تاريخ.
- عبدالرحمن فهمى، النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد ١٠٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م.

- _____، النسيج، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- _____، شجرة الدر، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- _____، قلعة الجبل، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- عبدالرؤف على يوسف، الخزف، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- _____، الخشب والعاج، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.

. ١٩٧٠

- _____، النحت، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور تاريخها وآثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م.

- _____، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩م.

- عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ١٩٦٣م.
- _____، الفنون الزخرفية فى مصر قبل عصر الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤م.

- _____، الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس.
- _____، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

- عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها فى عهد صلاح الدين الأيوبي، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩م.

- قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة ١٤٩، الكويت، ١٩٩٠م.
- مایسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م.
- (الكتابات العربية).

- محسن محمد حسين، الجيش الأيوبي فى عهد صلاح الدين الأيوبي، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م. (الجيش الأيوبي).

- محمد محمد الكحلأوى، مساجد المغرب والأندلس فى عصر الموحدين، القاهرة، ١٩٩٩م.

- محمد مصطفى، الوحدة في الفن الإسلامي، القاهرة، سنة ١٩٥٨ . (الوحدة).
- ناصر خسرو، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠ م.
- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢ .
- _____، الحزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٤ م.
- _____، موسوعة الفنانين المسلمين، ج١، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٦ م.
- _____، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧ م.
- _____، التصوير الإسلامي، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩ م.
- محمود محمد الحويري، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩ م. (الأوضاع الحضارية).
- مصطفى عبدالله شبيحة، شواهد قبور إسلامية من جبانة صعدة، مكتبة مدبولي بالقاهرة، ١٩٨٨ م.
- _____، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان وأربعة سيوف يمانية معاصرة، مكتبة الجامعة، للطباعة، ١٩٨٤ م.
- ناجي زين الدين المصرف، بدائع الخط العربي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية ١٩، بغداد، ١٩٧٢ م.
- نوري الراوي، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تايمس، ١٩٧٢ م.
- المراجع الأجنبية المعربة:**
- أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعاتها، ترجمة/ تحسين عمر طه أوغلي، الكوتى، ١٩٨٨ م. (السيوف).
- أوقطاي أصلان آبا، الترك وعمائرهم، ترجمة/ أحمد محمد عيسى، استانبول، ١٩٨٧ م.
- بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، بيروت، ١٩٥٣ م.
- ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج٢، ترجمة: السيد البار العريني، ١٩٦٨ م.
- وليم الصوري، الحروب الصليبية، ترجمة/ حسن حبشي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١ م.
- ويستفلد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠ م.

- ميخائيل زابوروف، الصليبيون في الشرق، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦ م.
- ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة/ يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣ م.
- رابعاً، الدوريات :**
- أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين المماليك، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية، مج ٢١، ١٩٧٤. (الرنوك).
- _____، وسائل التسلية عند المسلمين، المجلد الأول في دراسات الحضارة الإسلامية بمناسبة ق. ١٥، الهيئة العامة للكتاب المصرية ١٩٨٥ م. (وسائل التسلية).
- حسن عبدالوهاب، أثر المرأة في العمارة الإسلامية، مجلة كلية الهندسة، العدد ١١، نوفمبر ١٩٣٦ م.
- _____، الآثار المنقولة والمتحلة في العمارة الإسلامية.
- حسين أمين، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبي، ج ١، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- حسين رمضان، سيمرغ العتقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٥ م.
- عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها في عهد ملوك بني أيوب، التاريخ والمستقبل، مج ١، العدد الثاني، ١٩٩١ م.
- زكي حسن، حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، مج الأول، مايو ١٩٤٦، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦ م. (حول وحدة الفن).
- زهير زاهد، هلال ناجي، أرجوزة في علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت: ١٢٤٥ م، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦ م.
- كوركيس عواد، الخط العربى فى آثار الدارسين قديماً وحديثاً، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦ م.
- سعاد محمد حسن، دراسة أثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثانى، العدد الأول، ١٩٩٢ م.

- سعاد ماهر، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثالثة، ربيع الأول ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م. (البيزرة).
- _____، السيف المنسوب إلى الرسول ﷺ والموجود مع مخلفات الرسول بمشهد الإمام الحسين رضوان الله عليه بالقاهرة، مجلة كلية الآثار، العدد ١، ١٩٧٥م.
- السيد عبدالعزيز سالم، بعض التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، ق ٢، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٢م.
- شاكِر حسن السعيد، الخط العربى جمالياً وحضارياً، المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلد ١٥. عدد ٤، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- صلاح الدين البحيرى، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية فى أوائل عصر الدولة الأيوبية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد الثالث عشر، المجلد الرابع ١٩٨٤م.
- _____، المخابرات الإسلامية فى مواجهة الصليبيين، مجلة كلية الآثار، العدد الثالث، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.
- مایسة داود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدار، العدد الثالث، السنة الرابعة، ربيع الآخر ١٤٠٢هـ / فبراير ١٩٨٢م.
- محمد محمد الكحلاوى، ثريات من النواقيس فى جامعة القيرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، الرياض، السنة السابعة عشر، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٢هـ.
- محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة ديسمبر ١٩٦٠م.
- ناهض عبدالرازق دفتر، تطور الخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى، المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- نبيل محمد عبدالعزيز، نشر وتحقيق مخطوط «نهاية السؤال والأمنية فى تعلم الفروسية فى أواخر عصر المماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦م، ج ٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م.

- يوسف ذنون، قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- _____، النسخ والثلث، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- هلال ناجى، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة، صنفه: محمد أحمد الزفتاوى ت: ٧٥٠-٨٠٦هـ، المورد، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٨٦م.
- _____، بضاعة المجود فى الخط وأصوله، للشيخ محمد بن الحسن السيخاوى ت: ٨٤٦هـ، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م.
- _____، شرح المنظومة المستطابة فى علم الكتابة، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب، المورد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٤م.

خامساً: الرسائل العلمية:

- أبو الحمد فرغلى : تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير، مخطوطة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.
- زبيدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
- عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ماجستير غير منشور، كلية الآداب - جامعة جنوب الوادى، ١٩٩٥م.
- سهام محمد المهدي، تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٧٢م.
- صلاح أحمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.
- محمد مؤنس أحمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

- محمود إبراهيم حسين، التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، ماجستير، ١٩٧٥م.
- منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر، دكتوراه مخطوطة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.

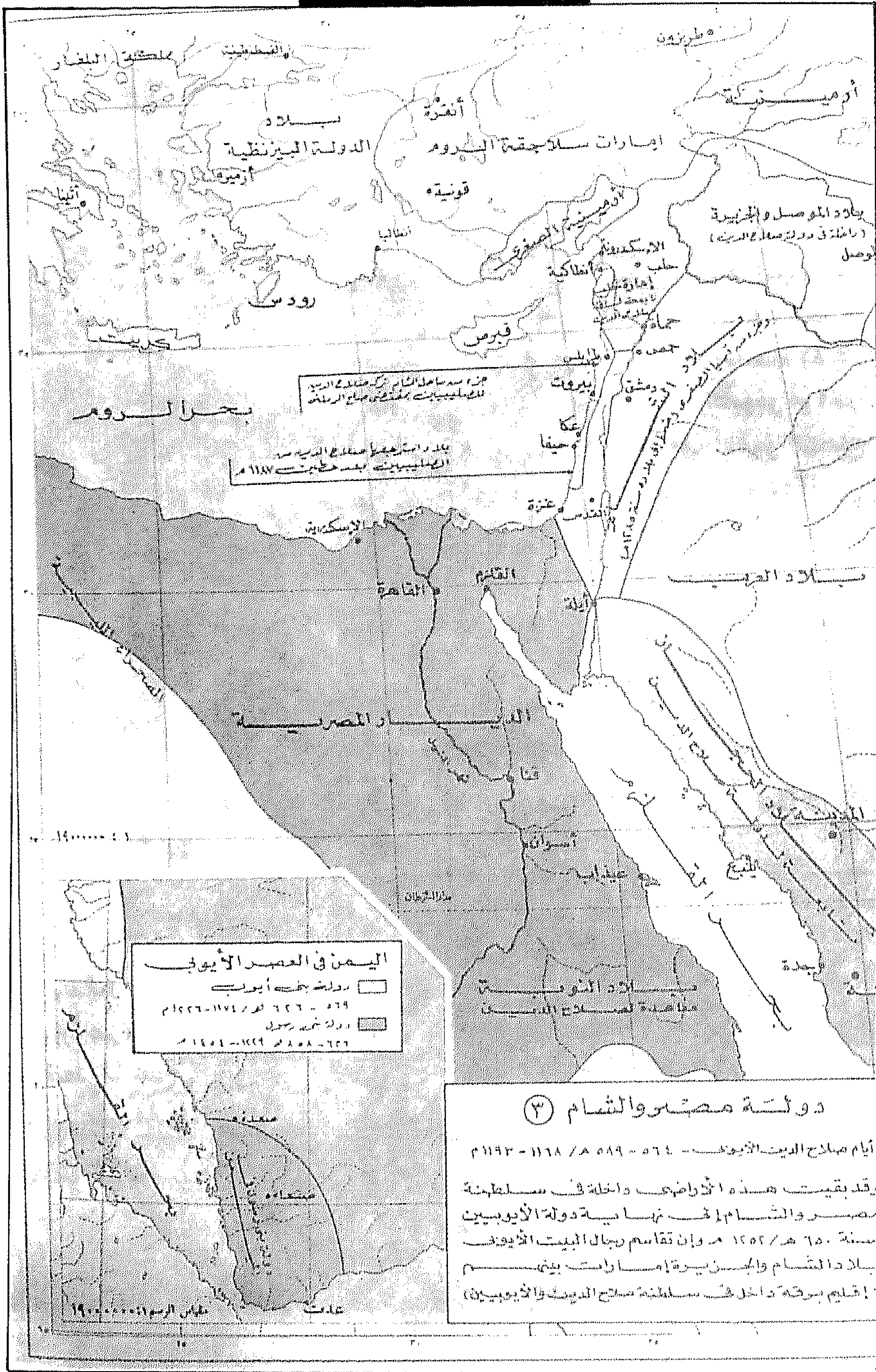
المراجع الأجنبية

- Abd Ar-Raziq A., La chasse au Faucon d'après des Ceramiques du Musée du Caire, Annales Islamologique, IX, Le Caire, 1970.pp. 109 - 121.
- La chasse au Guépard d'après les sources Arabes et le Oeuvres d'Art Musulman, Arabica,XX, 1973, pp.11- 24 .
- Deux jeux sportifs en Egypte au temps des Mamluks, Annales Islamologique, XII,1974,pp.95 - 130 . (Deux jeux).
- Arabesques et Jardins de paradis, Collections françaises d'art islamique, Musée du Louvre, Paris, 1989-15 Janvier, 16 Octobre, 1990.
- Arts de l'Islam des origines, A1700 Dans les collections publiques Françaises, 1971.
- Atil Esin, Art Islamique et mécénat (Trésor d'art du Koweit), Paris,1992.
- Atil Esin, and Chase, W.T.,Islamic Metalwork in the Freer Gallery of art, Washington,1985 .
- Atil Esin, Art of the world, Washington, 1972 .
- Baer, Eva, Ayyubid Metalwork with Christian Images, New York, 1989.
- The ruler in cosmic setting : a Note on Medieval Islamic Iconography, Essays in Islamic Art & architecture in honor of R. Otto-Dom . Damesh van, 1981.
- Balog Paul, The Coinage of the Ayyubids, London, 1980.
- Berchem, Max Van, Notes d'archéologie Arabe, étude sur les cuivres Damasquinés et les verres émailés, Journal Asiatique, Tome III, 1904.
- Blair Sheila S., Artists and Patronage in Late Fourteenth-century Iran in the light of two catalogues of Islamic metalwork, Bull., SOAS, XLVIII, 1985.
- Combe, E., J., Sauvaget, G. Wiet, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, Caire, IFAO,XI, 1941-1941.
- Contenau,G. Les nouvelles salles d'art Musulman au Musée du Louvre, Syria 4, 1923.

- Dimand, M.S., A Handbook of Muhammadan Art, New York, 1947.
- Ettinghausen, Richard, Originality and Conformity in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin, 1984.
- The Flowering of Seljuq art, Metropolitan Museum Journal, 1970 .
- The unicorn, studies in muslim iconography, vol. I, N° . 3, Washington, 1950 .
- Notes on the lusterware of Spain, ARS Orientalis, Vol. I, 1954 .
- Gabriel-Rousseau, L' art décoratif musulman, Paris, 1934.
- Grabar, Oleg, Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XII siècle, Studies in Medieval Islamic Art, London, 1976.
- The illustrated Maqamat of the thirteenth century, Studies in Medieval Islamic Art, London, 1976.
- La formation de l'art islamique, traduit : Yves thoraval Yale Uni; Press, 1973 .
- Grohmann Adolf, The Origin and Early Development Floriated Kufic, ARS Orientalis, Vol. II, 1957 .
- Hayward Gallery, The Arts of Islam, 1976.
- Henri Munier et Wiet, G., L'Égypte Byzantine et Musulmane, II, IFAO, 1932.
- Hoffman Eva R., The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscripts, Muqarnas, Vol. 10, Leiden, 1993.
- Kühnel, Ernst, The Minor Arts of Islam, New York .
- Islamic art & architecture, London, 1966.
- Islamische Schriftkunst, Berlin, 1942.
- Miniaturmaler im Islamischen Orient, Berlin, 1923.
- The Arabesque meaning and transformation of an ornament, translated by : Ettinghausen, R., New York, 1949 .
- Lane-Poole, Stanley, The Art of the Saracens in Egypt, London, 1888.
- L'Islam dans les collections nationales, 2 Mai - 22 Août, 1977.
- Mayer, L.A.,
- Migeon, Gaston, Manuel d'art musulman, Paris, 1927 .
- Musée du Louvre l'orient musulman, éditons Albert Morancé.
- Mostafa, Mohamed, The Museum of Islamic Art, a short guide, Egypte, 1979.

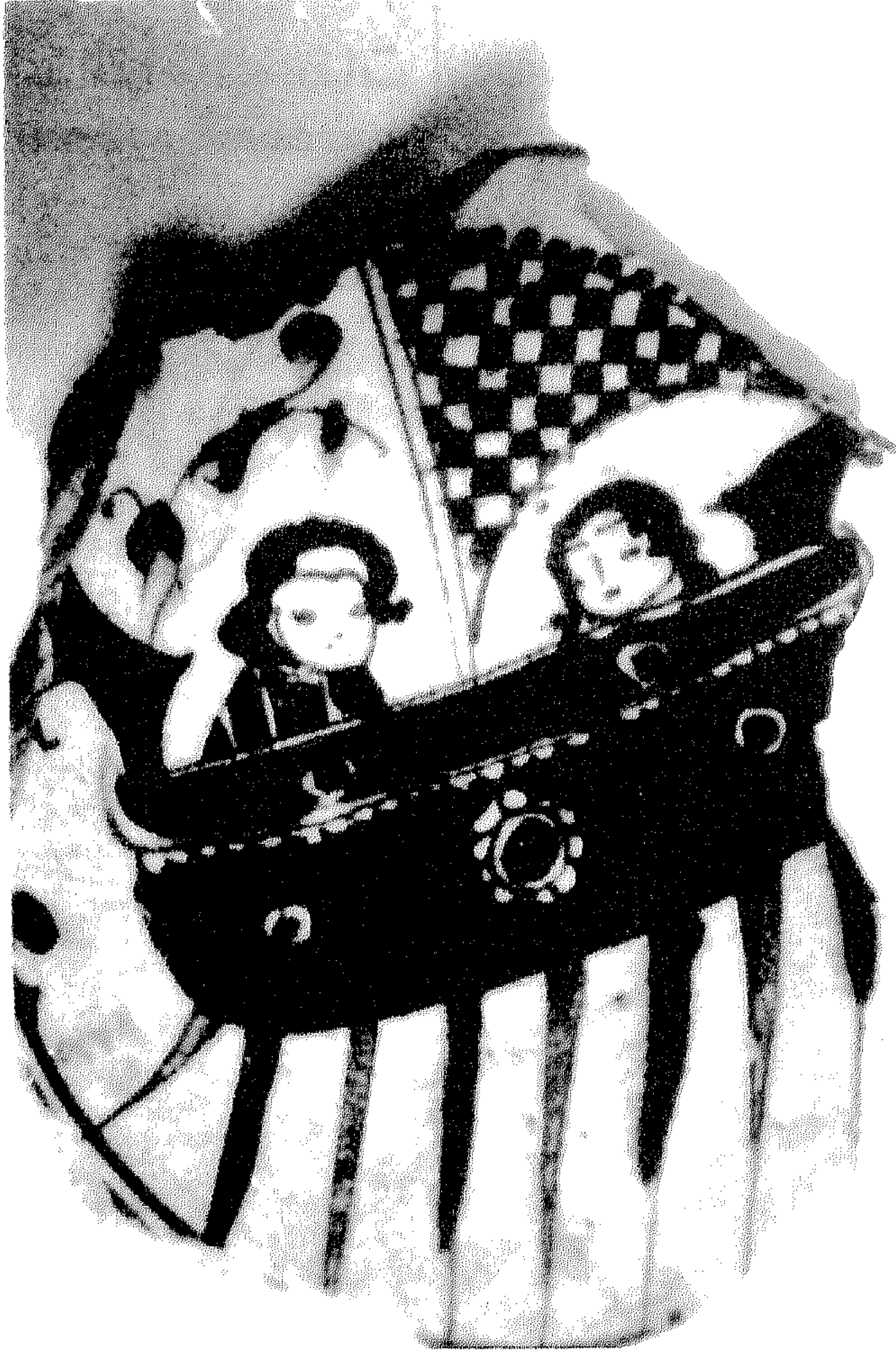
- Musée Benaki Athènes, Guide, Athènes, 1936.
- Musées royaux d'art, Islamiques et d'histoire, métaux, bruxelles, 1978.
- Museum für Islamische Kunst Berlin katalog, 1979.
- Nhitti, Philip K., History of Syria, London, 1951.
- Pope, Arthur Upham, Masterpieces of Persian art, 1945 .
- Rane A., Katzenstein, Glenn D. Lowry, Christian themes in thirteenth - century islamic metalwork, Muqarnas, London, 1983.
- Rehatsek, E., Magic. Journal Bombay, Royal Asiatic Society, XIV, 1879.
- Rice D.S., The seasons and the labors of the months in islamic art, ARS Orientalis, VOL;1, 1954.
- The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, Burlington Magazine, vol.95, April 1953 .
- Sédillot, L. Am., -The Unity of Islamic Art, Riyadh, Saudi Arabia, 1405 AH /1985AD.
- Wiet, Gaston, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, IFAO, X, Le Caire, 1939..
- Catalogue Général du musée Arabe du caire (LeCaire), 1932.
- Inscription mobilières de L'Égypte Musulmane, Journal Asiatique, CCXLVI, 1958.
- Les inscriptions de Saladin, Syria, Revue d'Art Oriental et d'Archéologie, tome III, Paris, 1922.
- L'épigraphie arabe de l'exposition d'art persan du Caire, Mémoire à l'Institut d'Égypte, Le Caire, 1935.
- Wenley, A. G., (by Grace D. Guest, Ettinghausen R.) The iconography of a kashan luster plate, ARS Orientalis, Vol.4, 1961 .
- Zaky, A. Rahman, Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo, Vaabenhistoriske Aarboger XIII, 1966.
- Zaky Pacha, Ahmed, Coupe magique dédiée à Salah ad-din (Saladin), Bulletin de l'Institut Egyptien, le Caire, tome, X, 1916.

ثانياً : اللوحات

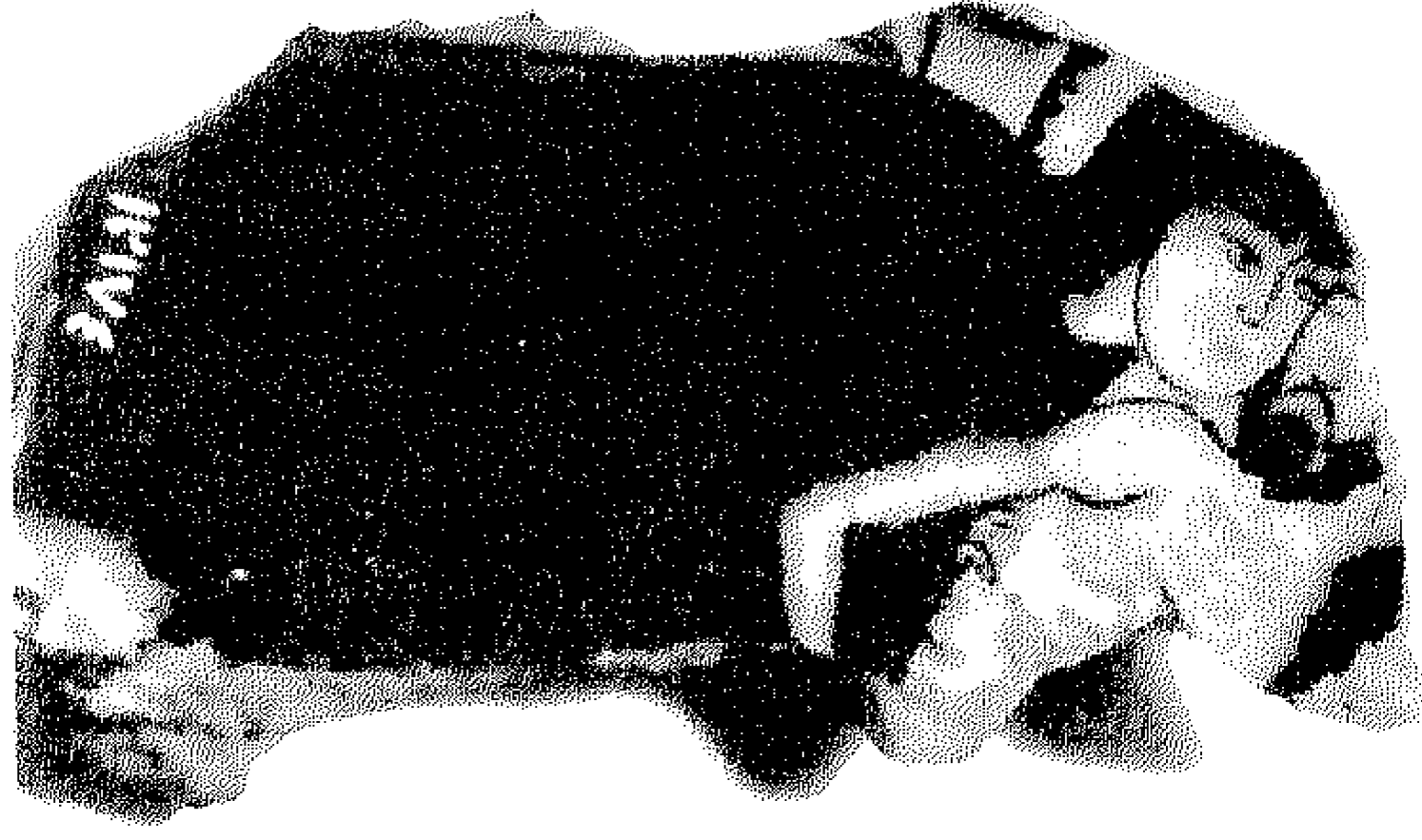


لوحة (١) حدود الدولة الأيوبية

لوحة (٢)
الخزف المرسوم تحت
الطلاء المعروف
باسم الخزف
الأيوبي أو الخزف
دقيق الصنع



لوحة (٣)
عبارة عز دائم
بالخط النسخ
الأيوبي على الخزف
الأيوبي



لوحة (٤)
منظر يمثل السيدة
العذراء تسند السيد
المسيح على الخزف
الأيوبي



لوحة (٥)
بقية المنظر السابق من
متحف بناكي بأثينا



لوحة (٦)

رسم حيوان بطريقة اصطلاحية على الخزف الأيوبي

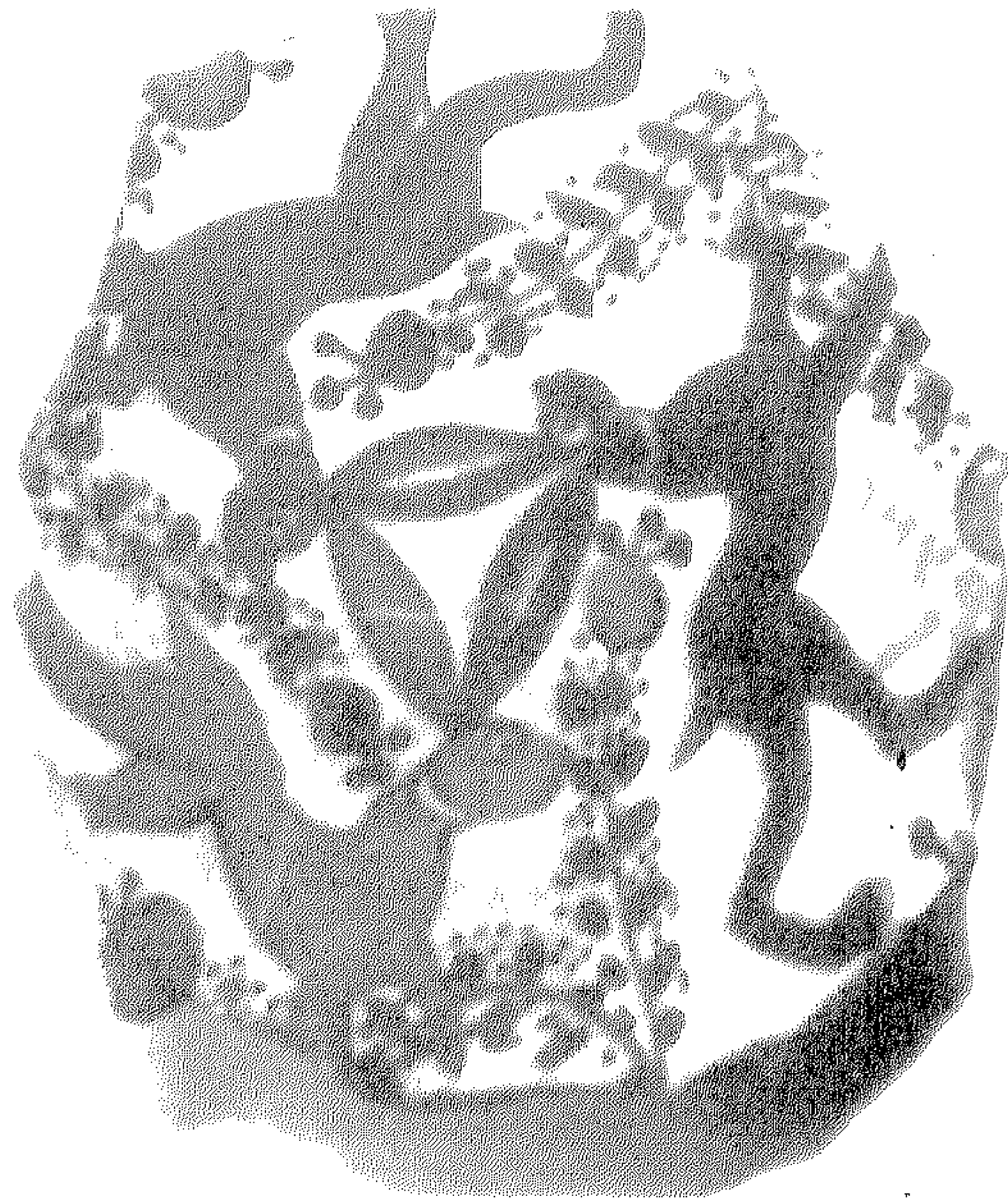


لوحة (٧)

رسم حيوانين
متدبرين بينهما فرع
نباتي على الخزف
الأيوبي



لوحة (٨)
رسوم الطيور
على الخزف الأيوبي



لوحة (٩)
رسوم الحيوانات على
الخزف الأيوبي



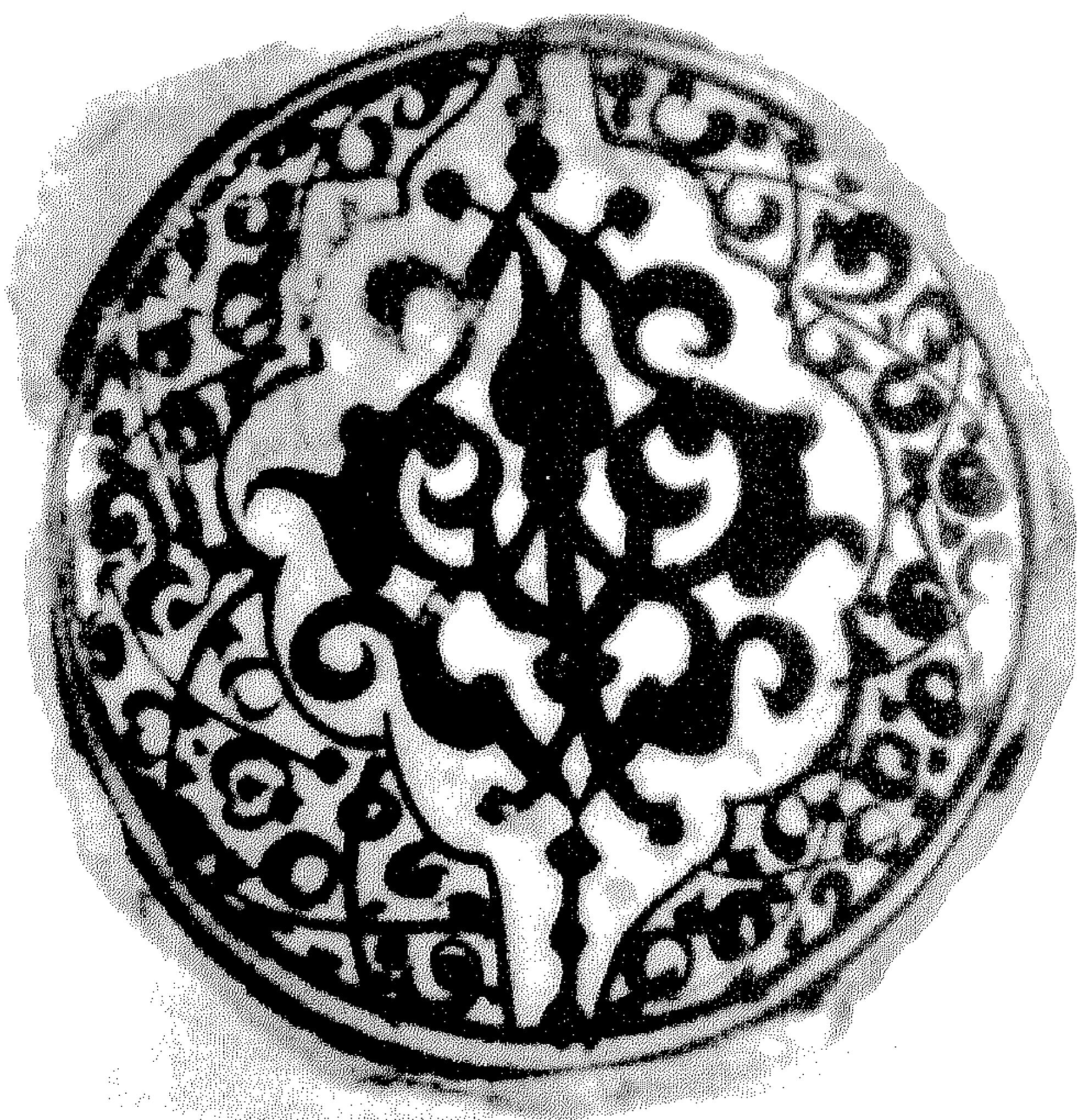
لوحة (١٠)

الخط الكوفي على الخزف في العصر الأيوبي

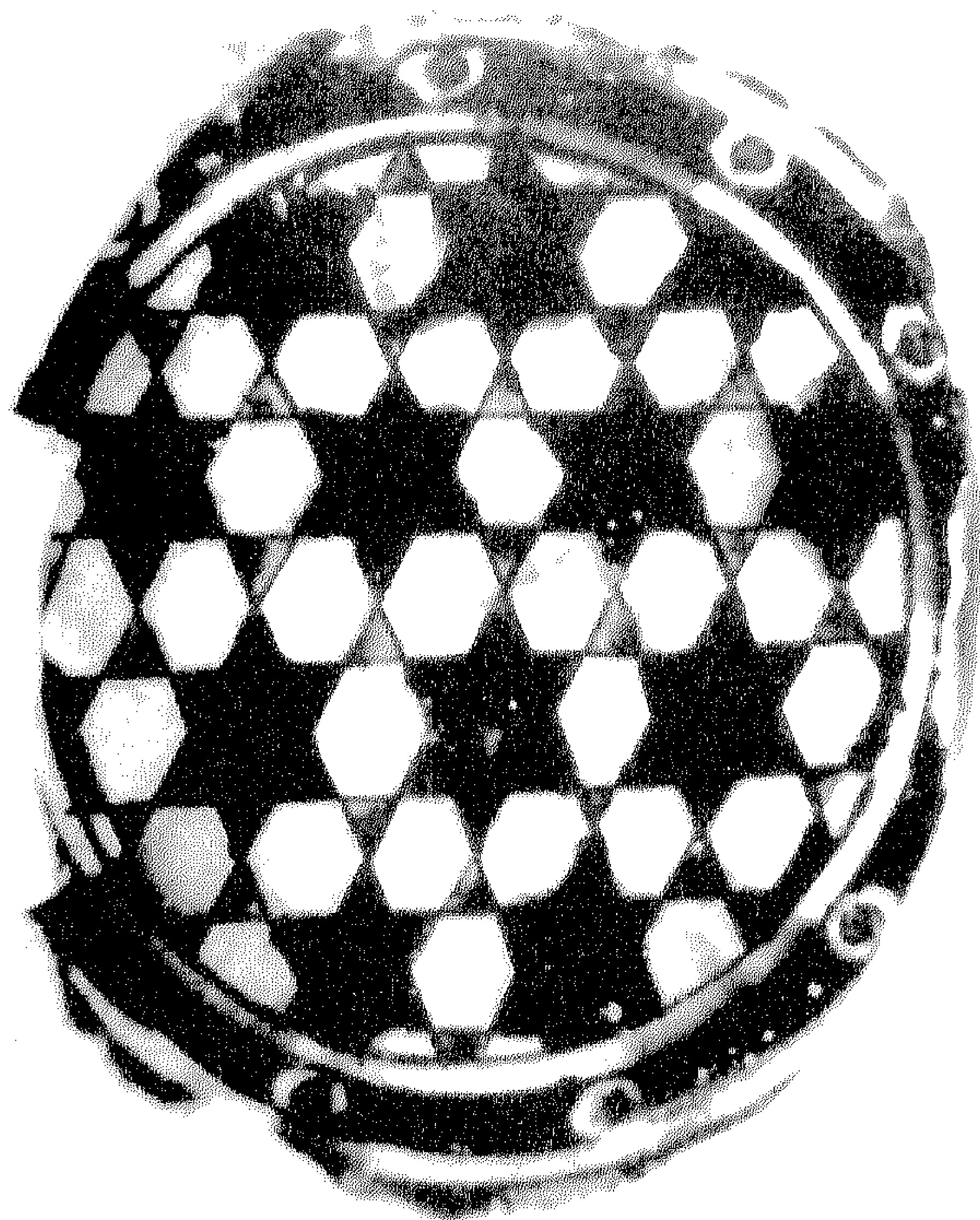


لوحة (١١)

الخط النسخي على الخزف في العصر الأيوبي



لوحة (١٤)
التكوينات النباتية
على الخزف الأيوبي



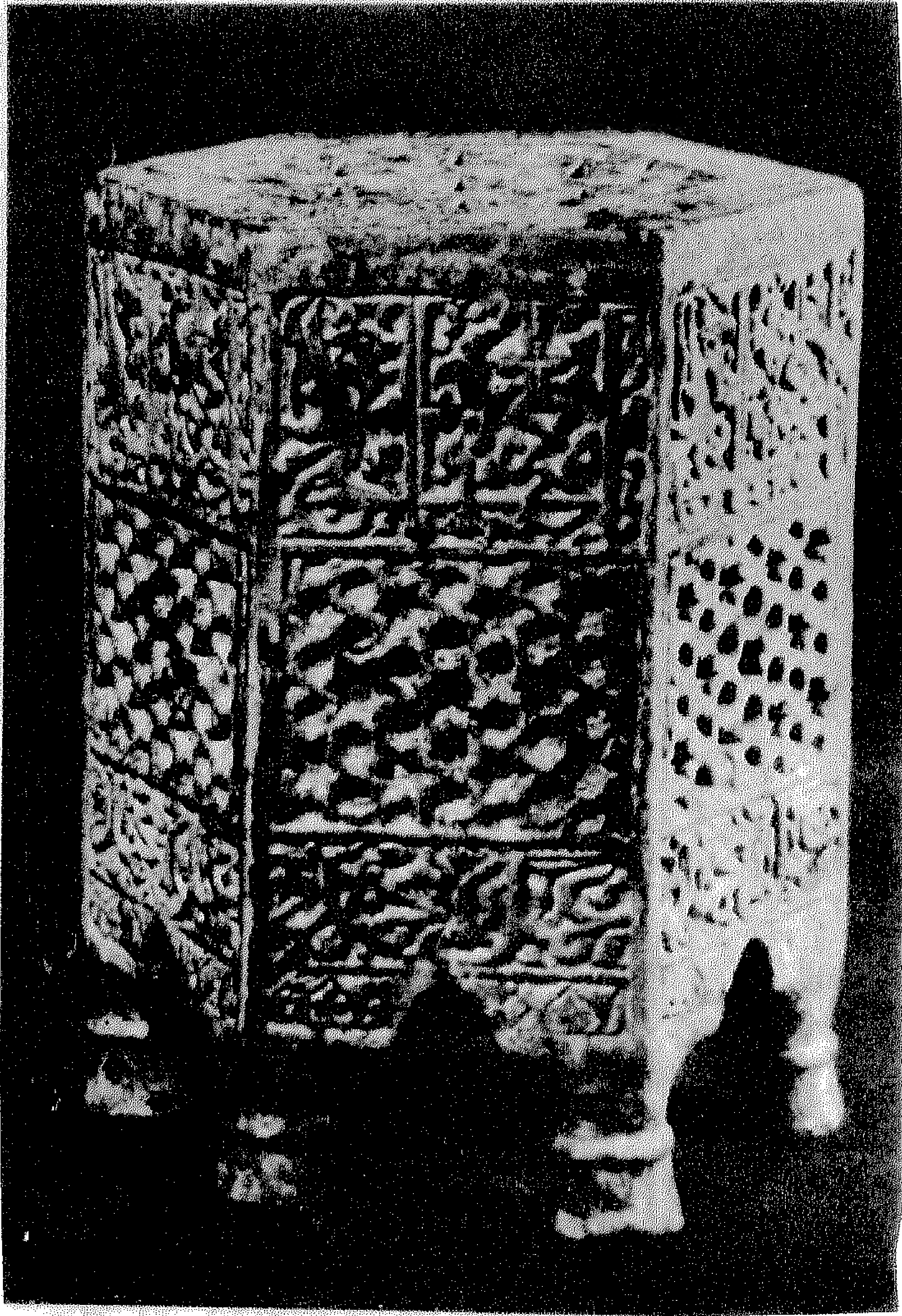
لوحة (١٣)
التكوينات
الهندسية ورسوم
النجوم على الخزف
الأيوبي



لوحة (١٤)
الرسوم الهندسية على الخزف الأيوبي



لوحة (١٥)
القائنات الخرافية الممنحة على الخزف الأيوبي

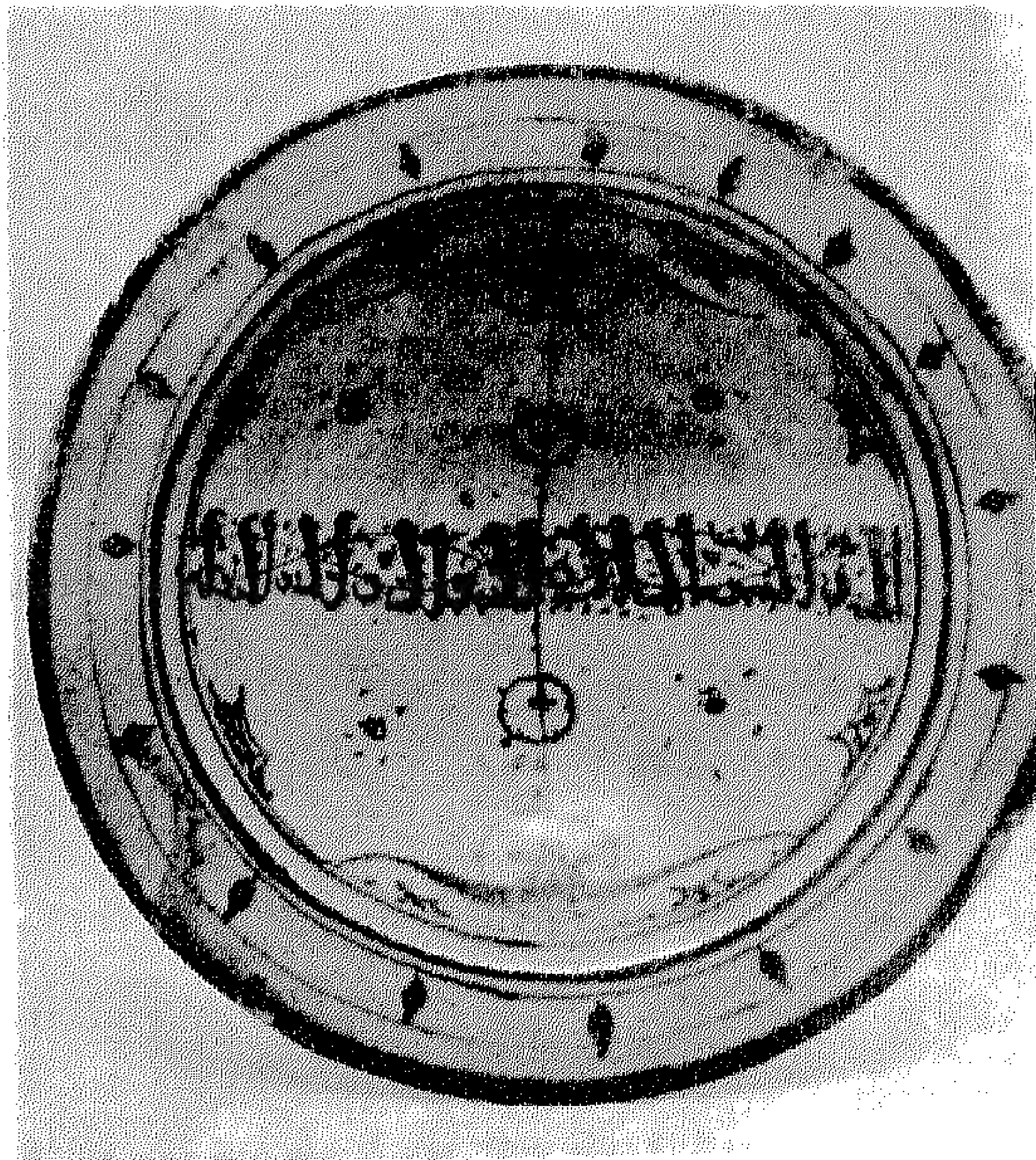


لوحة (١٦)

كرسى مئمن من خزف الرقة المرسوم تحت الطلاء
أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م

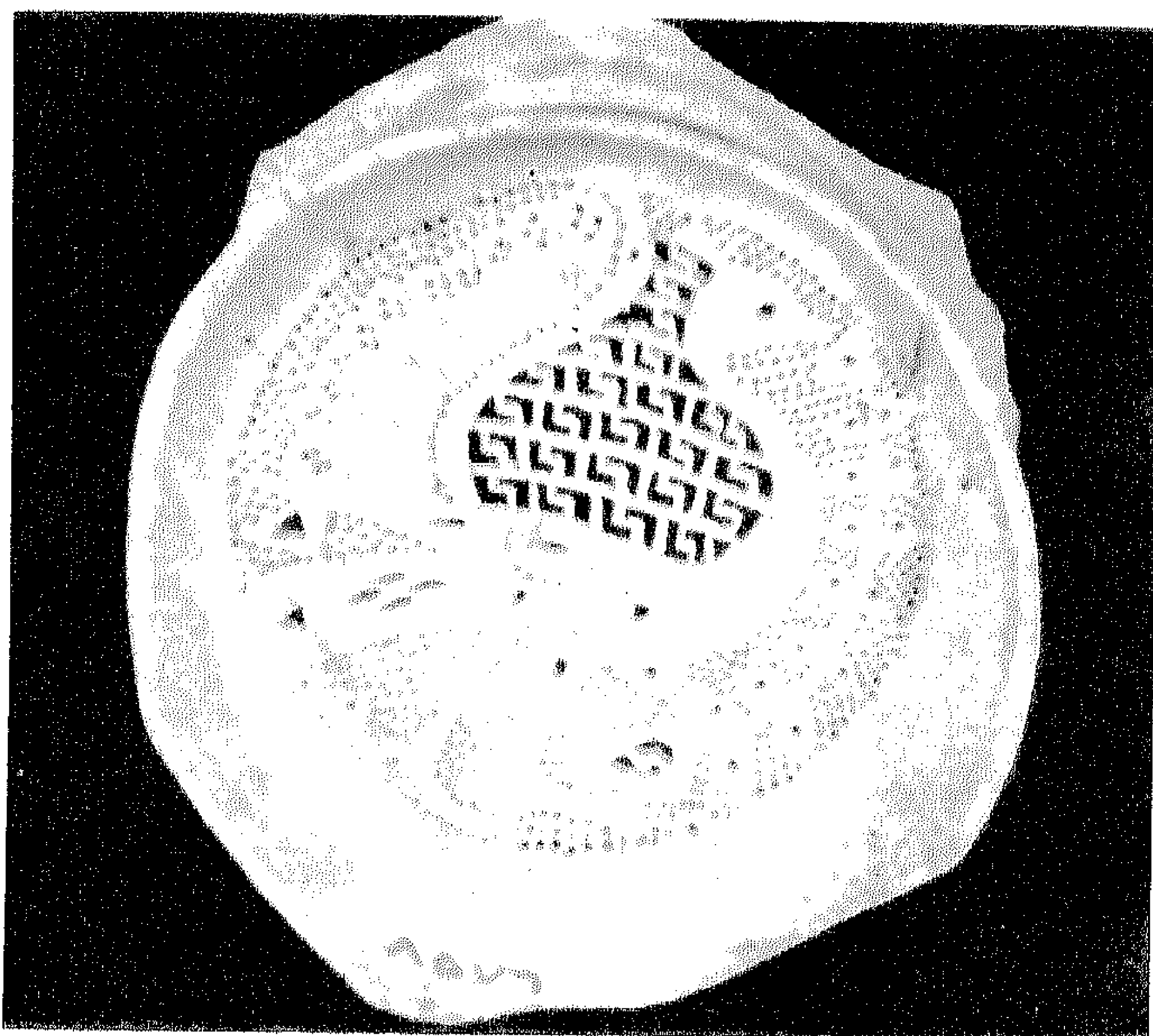


لوحة (١٧)
إناء من خزف الرقة
المرسوم تحت الطلاء
أواخر القرن ١ هـ / ١٢ م
وبداية ٧ هـ / ١٣ م



لوحة (١٨)
طبق من خزف
الرقة المرسوم
تحت الطلاء
أواخر القرن
١ هـ / ١٢ م
وبداية
٧ هـ / ١٣ م

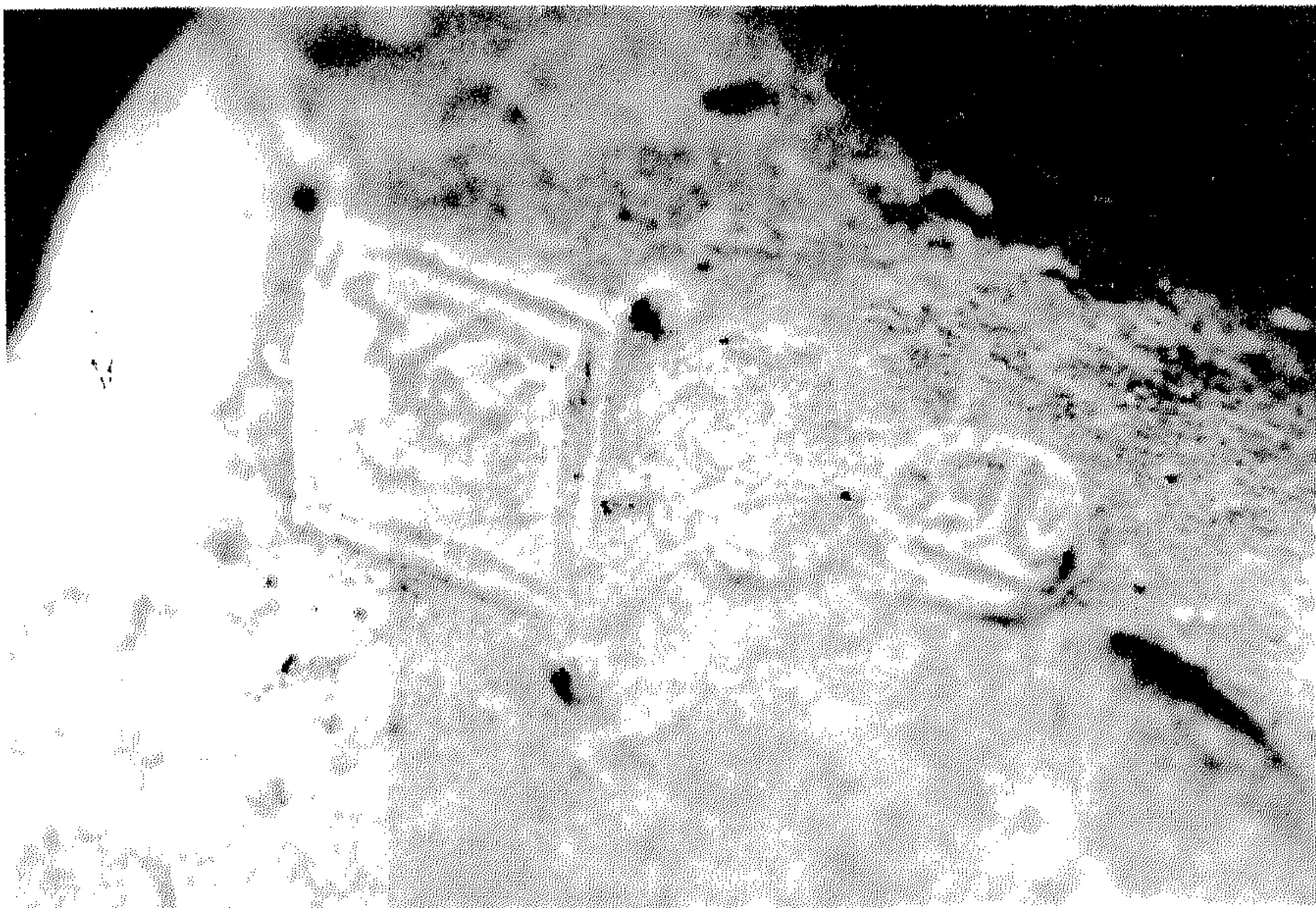
لوحة (١٩)
 قدر من الخزف الأبيض
 ذي النقوش الخضراء
 والزرقاء
 نهاية الدولة
 الفاطمية وبداية
 الدولة الأيوبية



لوحة (٢٠)
 شبابيك القلل أواخر
 العصر الفاطمي
 وبداية العصر الأيوبي



لوحة (٢١)
جلل النفط في
العصر الأيوبي عليها
توقيع الصانع «باقى»
و«ابن ثعلب»



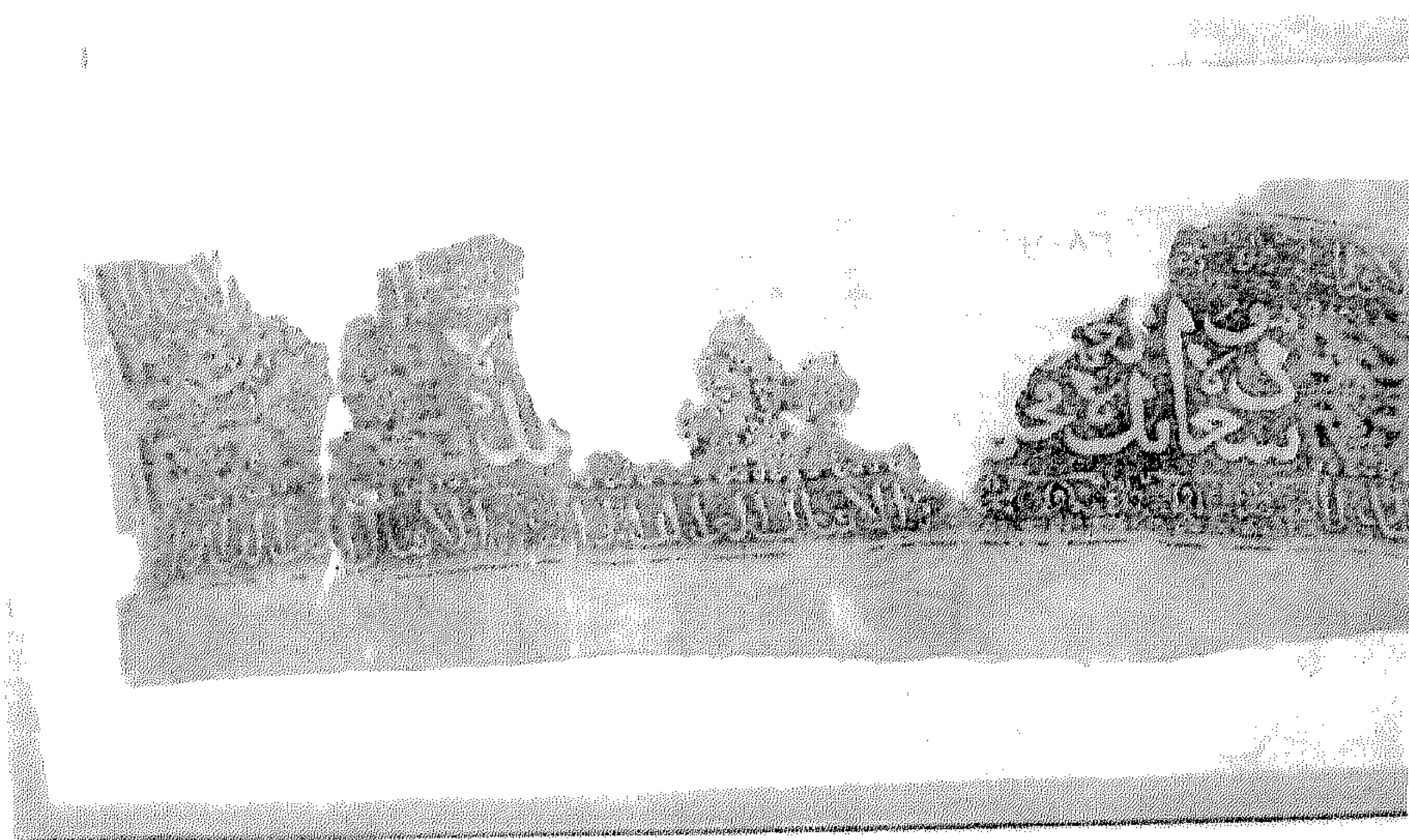
لوحة (٢٢)
جلل النفط في العصر الأيوبي وعليها توقيع «باقى» و«ابن ثعلب»



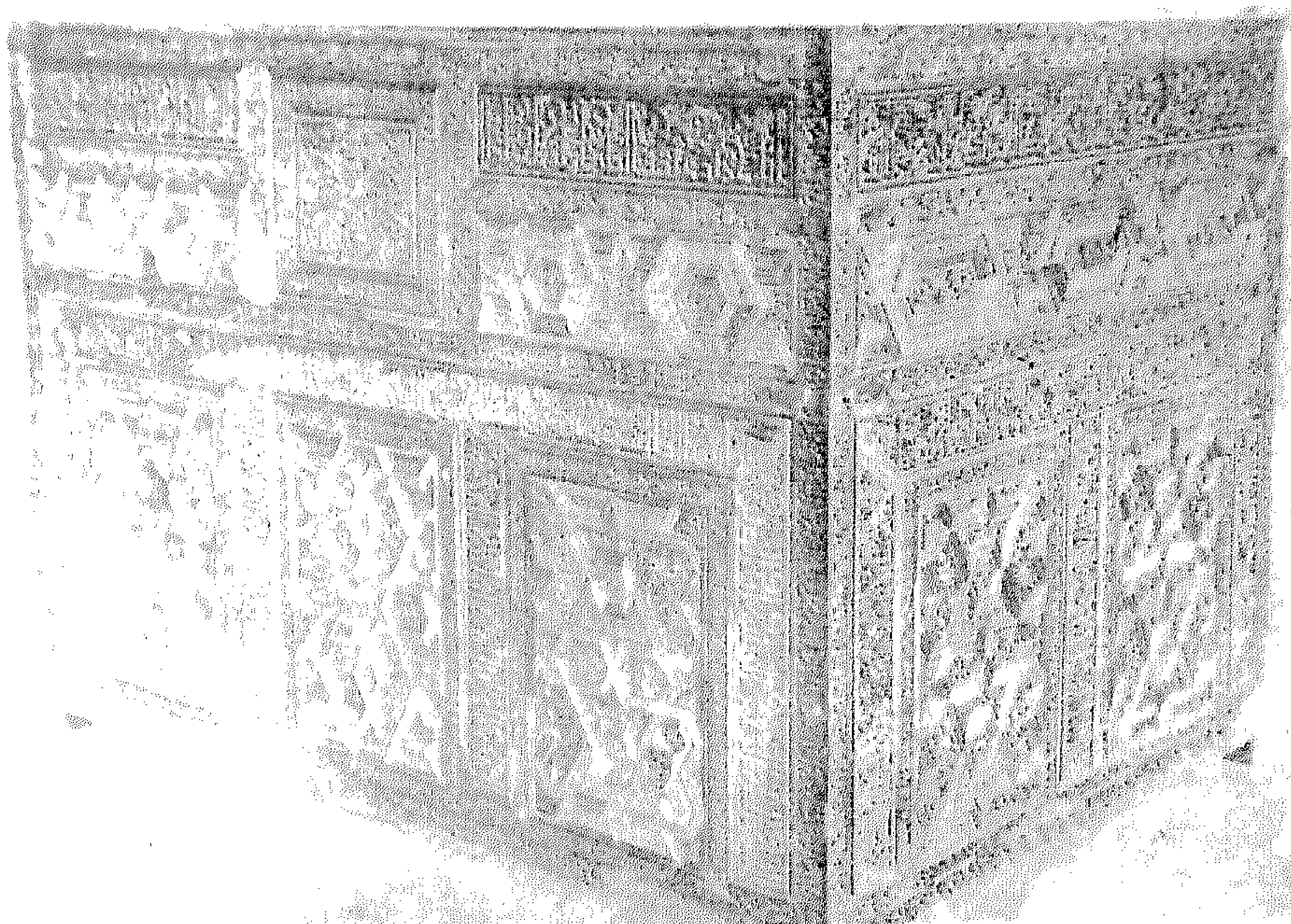
لوحة (٢٣)
البارلو في العصر الأيوبي



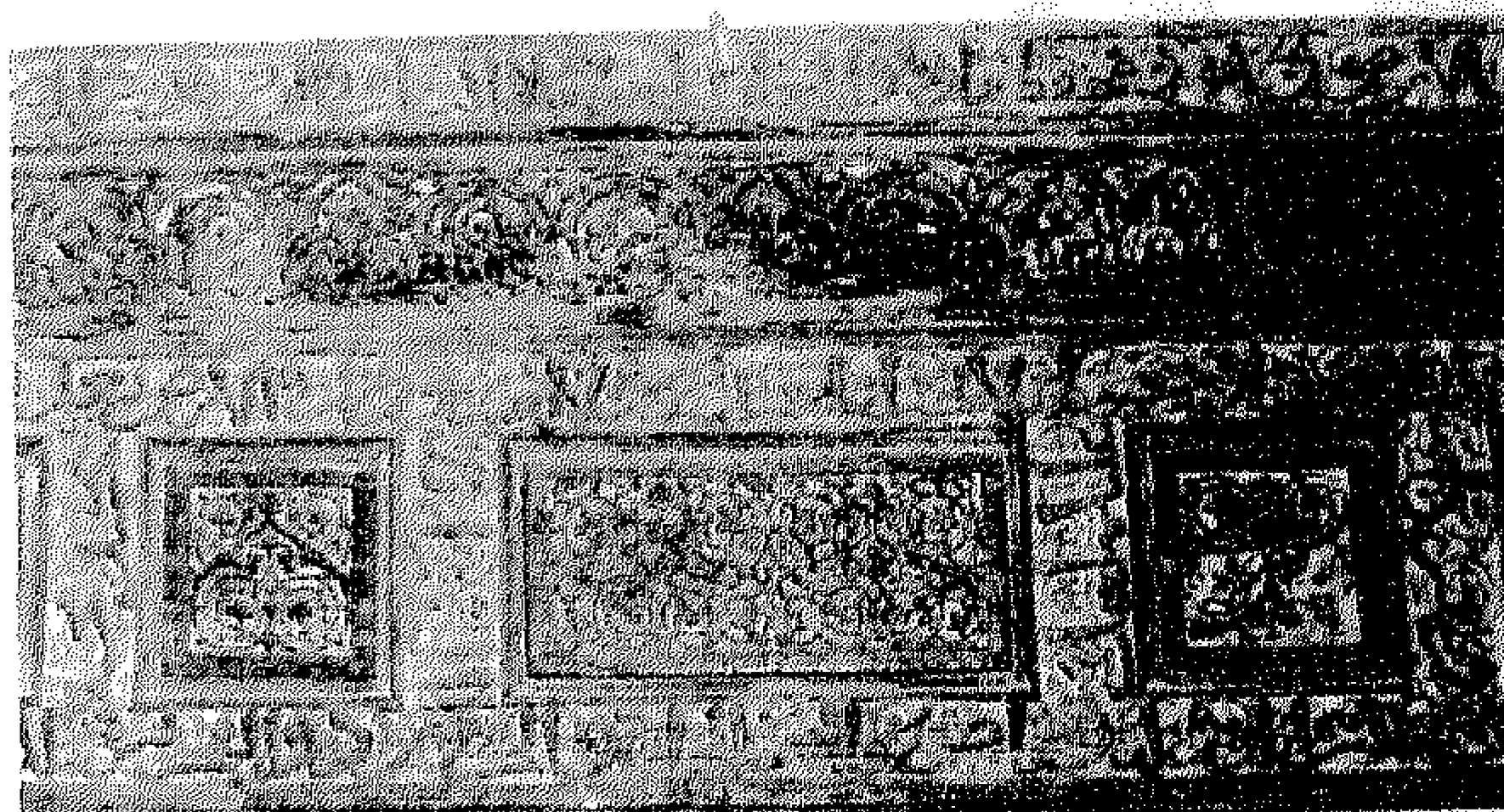
لوحة (٢٤)
النسيج الأيوبي



لوحة (٢٥)
النسيج الأيوبي

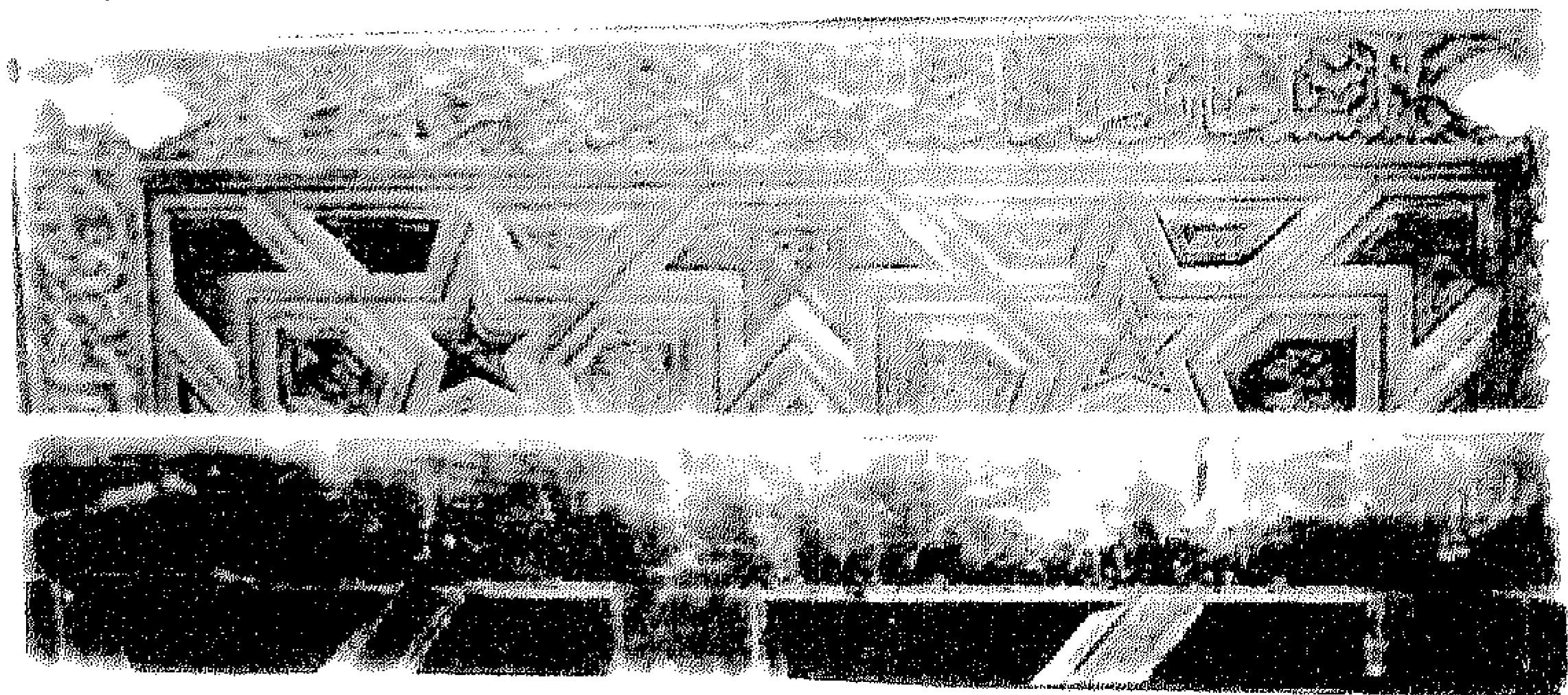


لوحة (٢٦)
تابوت المشهد الحسيني



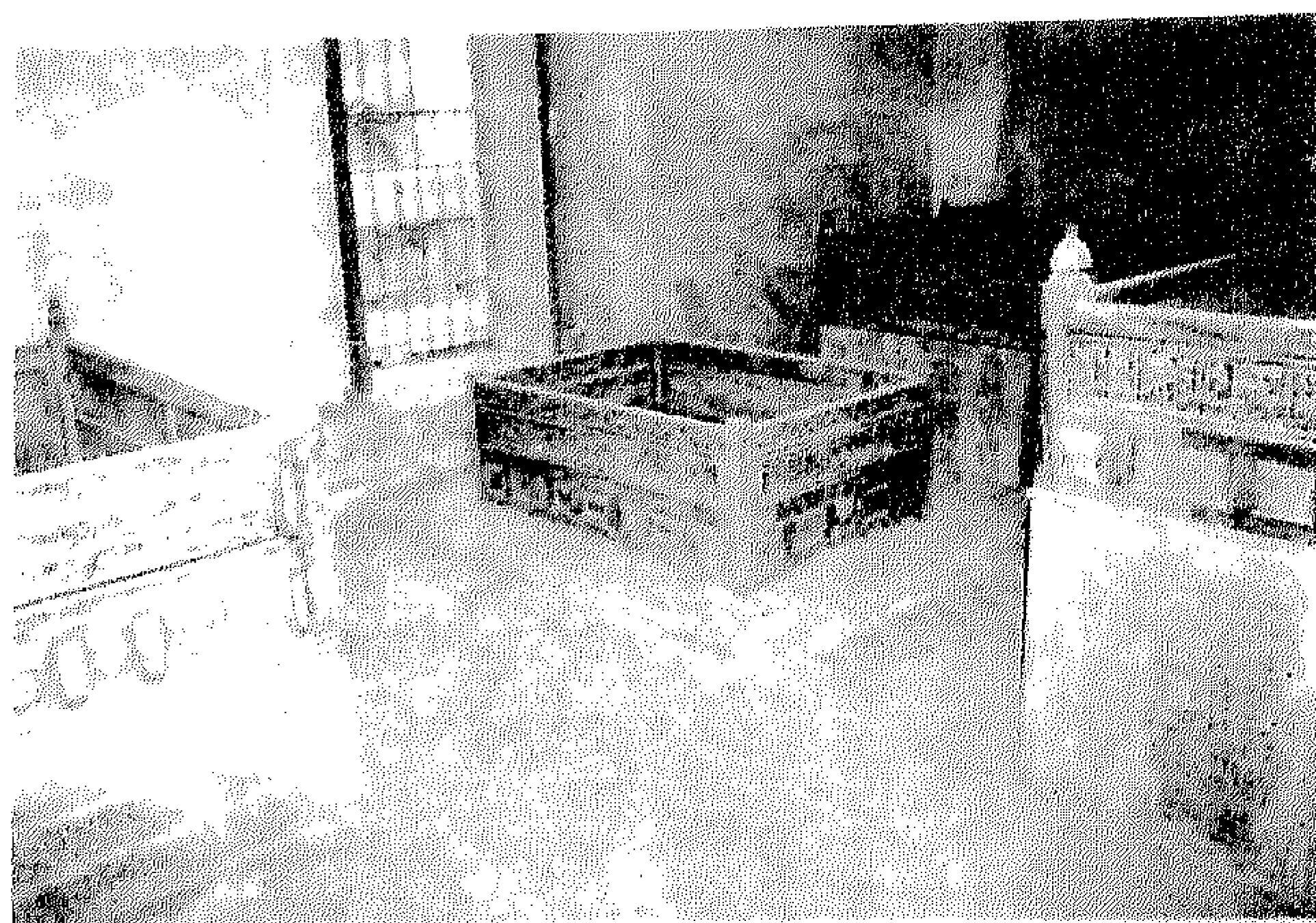
لوحة (٢٧)

جانب من تابوت الأمير حصنى الدين ثعلب ٦١٣هـ / ١٢١٦م



لوحة (٢٨)

جانب من تابوت الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م



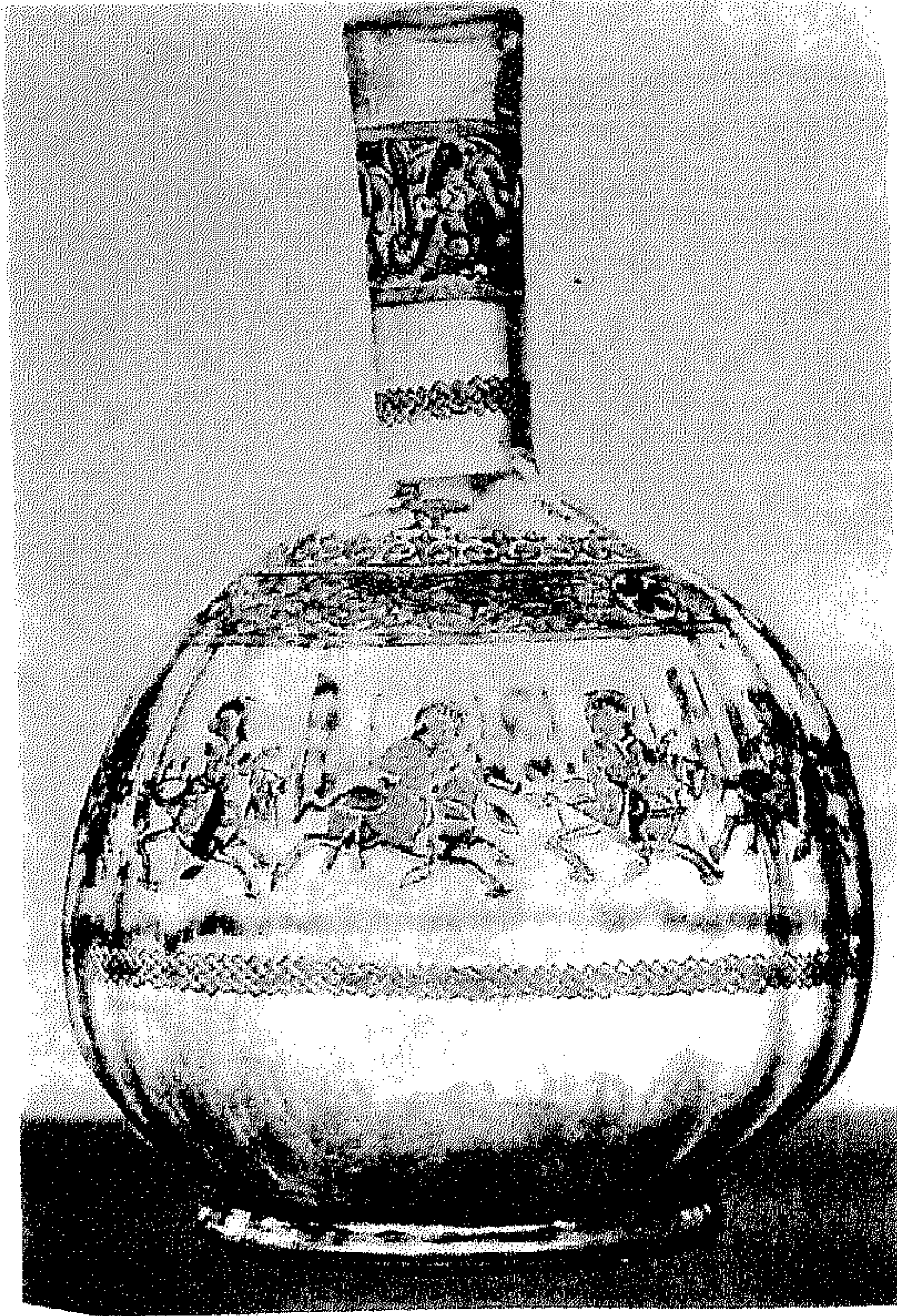
لوحة (٢٩)

التوابت الموجودة بضريح الخلفاء العباسيين أقدمها تابوت أبو نادر ٦٤٠هـ / ١٢٤٢م



لوحة (٣٠)

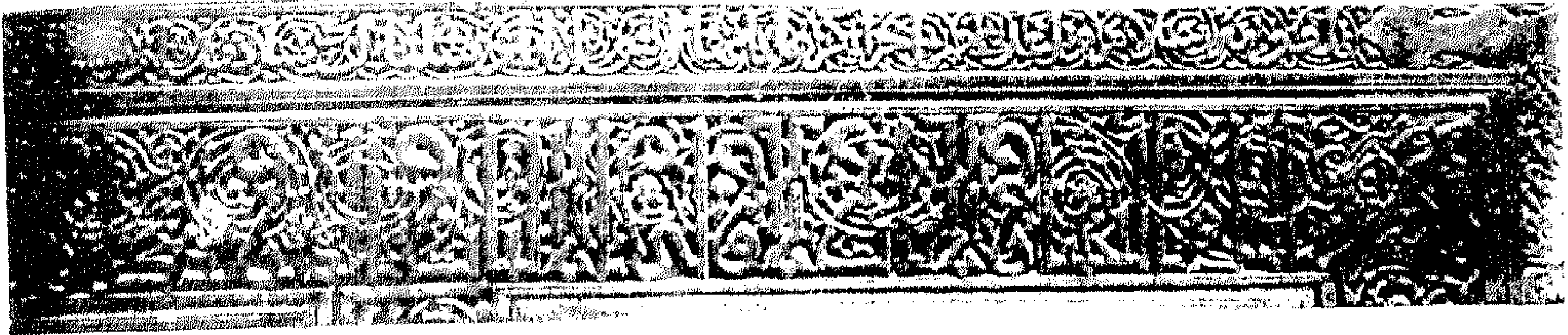
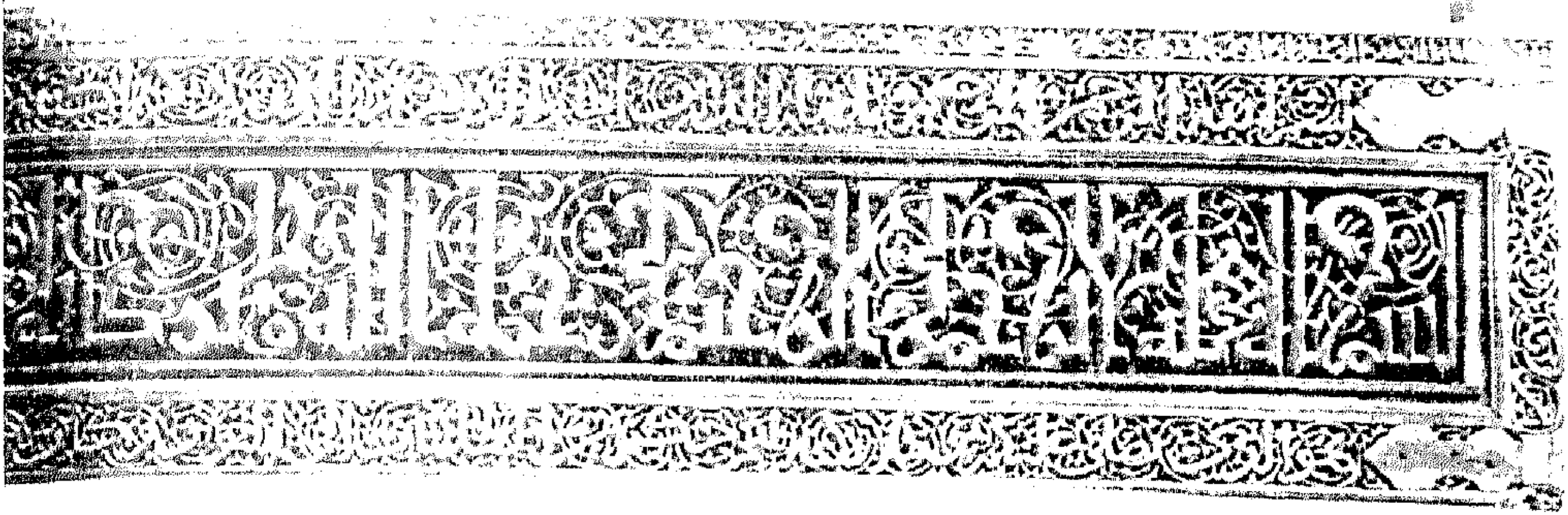
نص تأسيس باب قيسارية دسوق مؤرخ بربيع الأول ٥٩٤هـ



لوحة (٣١)
قنينة من الزجاج
المموه بالميثاق الأيوبي

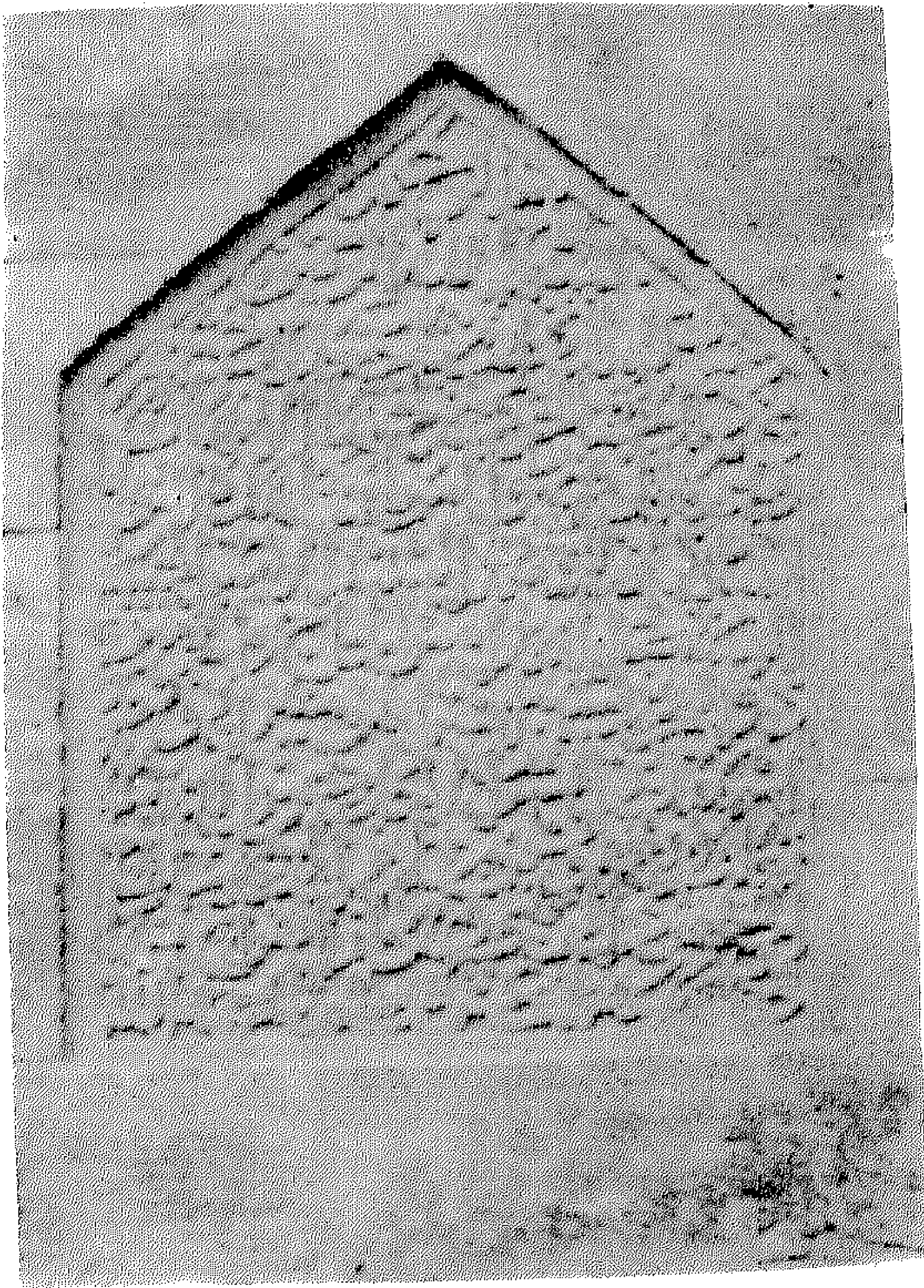


فسيفساء قبة محراب ضريح شجر الدر



لوحة (٣٣)

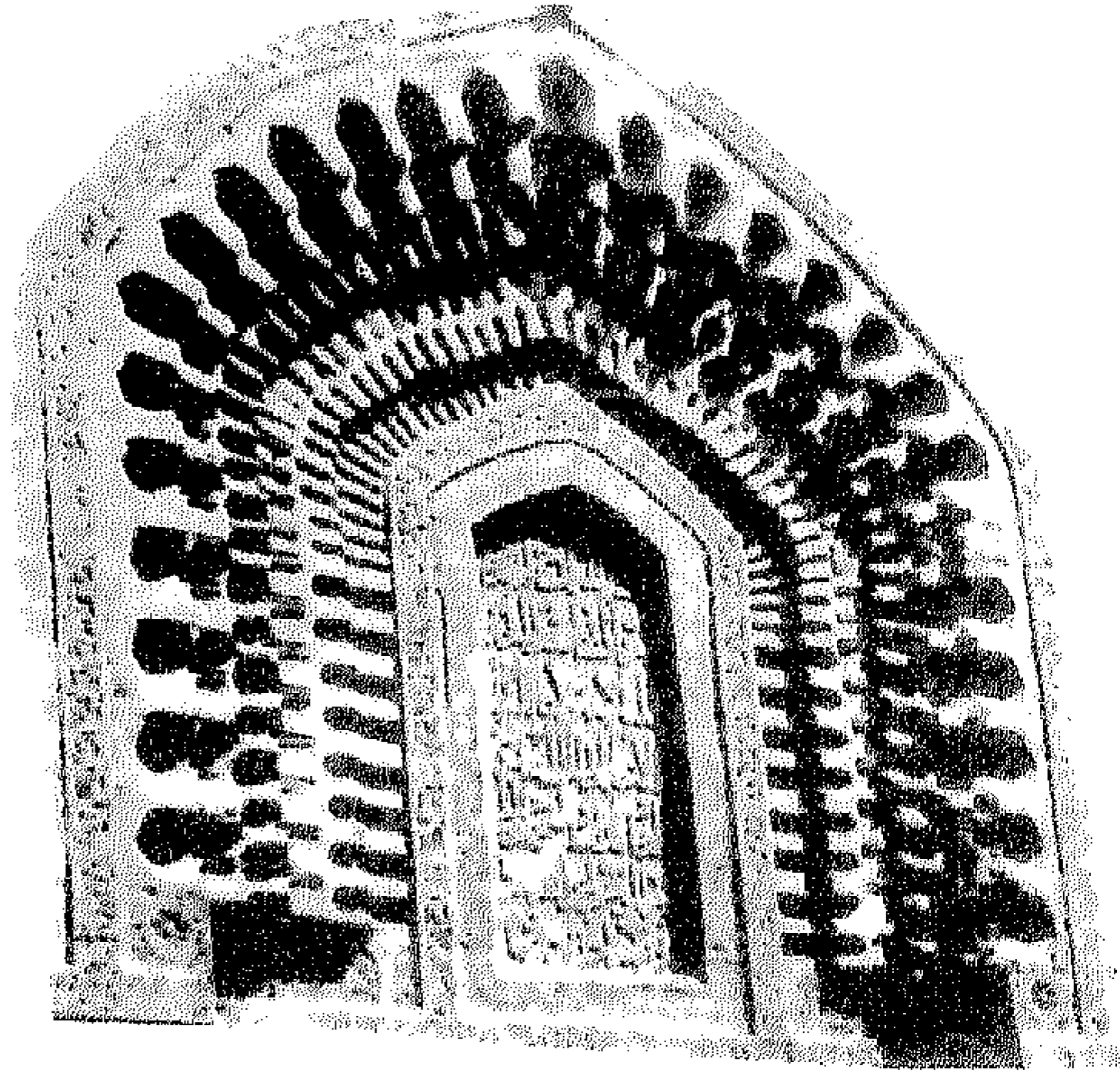
تفاصيل للكتابة على قابوت المشهد الحسيني



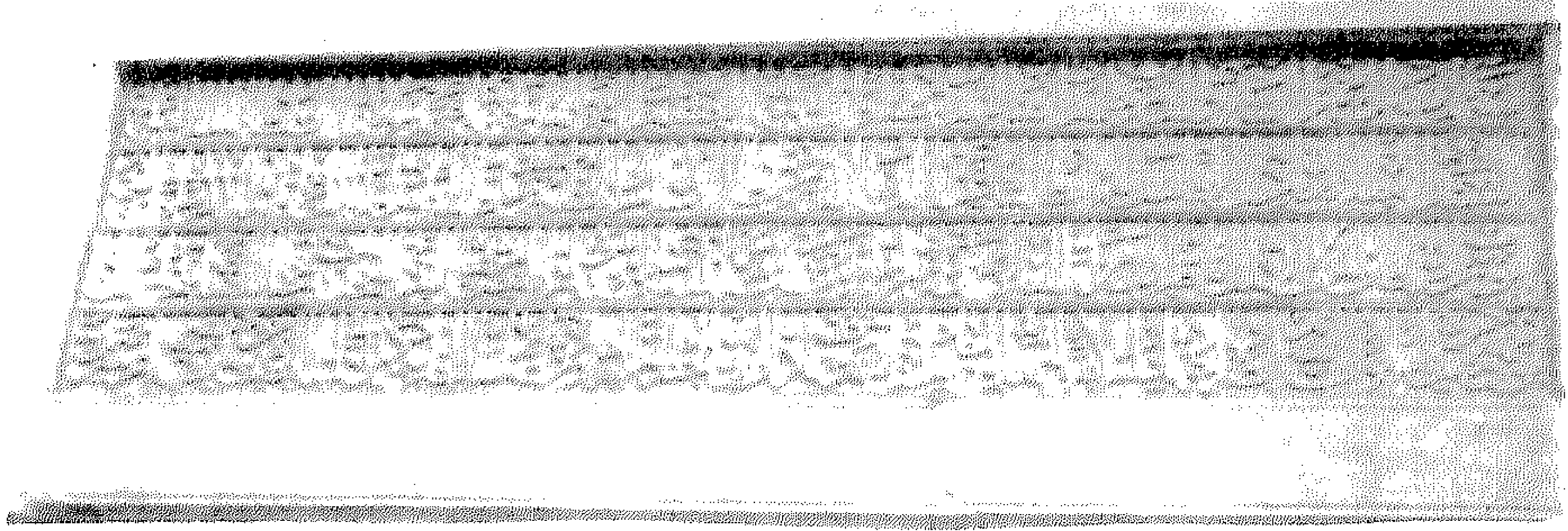
لوحة (٣٤)

كتابات السادات الثعالبية

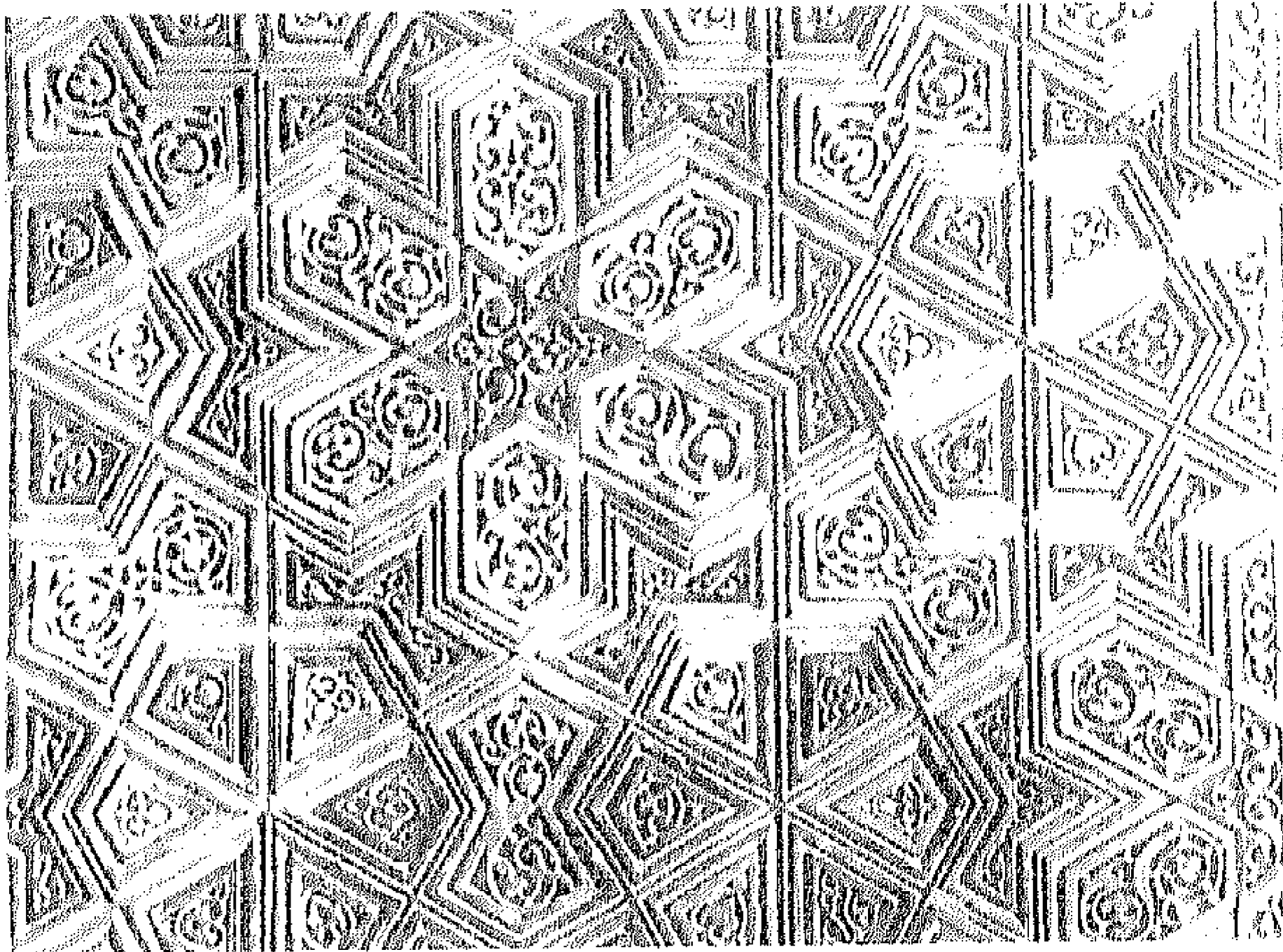
١١٣٠ هـ / ١٢١٦ م



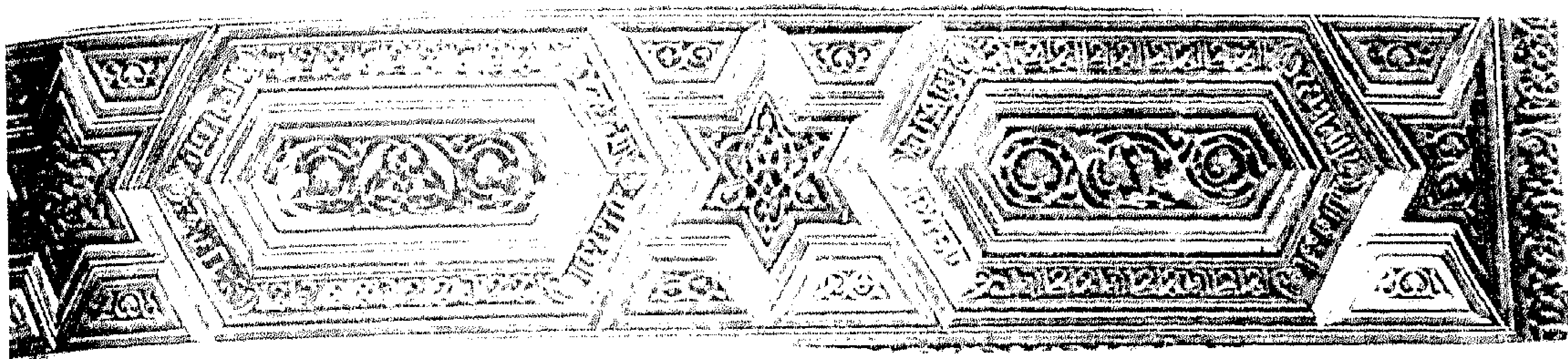
لوحة (٣٥)
كتابات المدارس الصالحية
١٢٤٣هـ / ١٨٤١م



لوحة (٣٦)
كتابات ضريح الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م



لوحة (٣٧)
الزخارف الهندسية
بتابوت الإمام
الشافعي



لوحة (٣٨)
الزخارف الهندسية بتابوت المشهد الحسيني



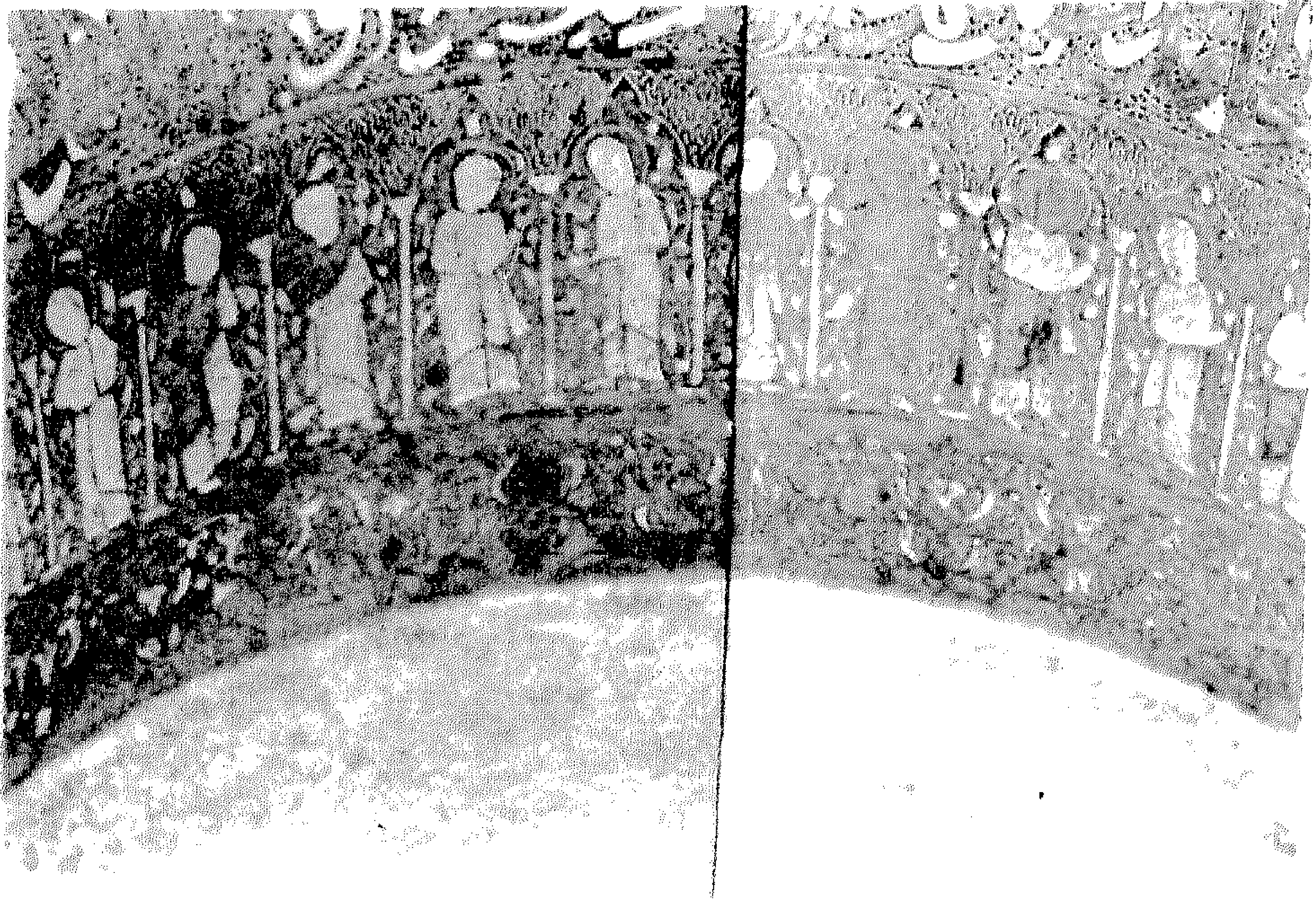
لوحة (٣٩)
لعبة الكرة والصولجان في العصر الأيوبي



لوحة (٤٠)
المصارعة في العصر
الأيوبي



لوحة (٤١)
رقعة الشطرنج على الخزف الأيوبي



لوحة (٤٢)
المناظر المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية

٣٥٧

الشهداء الأظماد

تاريخه



الراي المنقذ



سنة الورد

لوحة (٤٣)

المنظر المسيحية على المخطوطات الأيوبية

رقم الإيداع

٢٠٠٠ / ٢٤٠٣

I.S.B.N.

977 - 294 - 172 - 4

مطابع آمون

٤ الفيروز من ش إسماعيل أباطة

لاظوغلى - القاهرة

تليفون : ٣٥٤٤٥١٧ - ٣٥٤٤٣٥٦



سنة ١٢٠٠ هـ